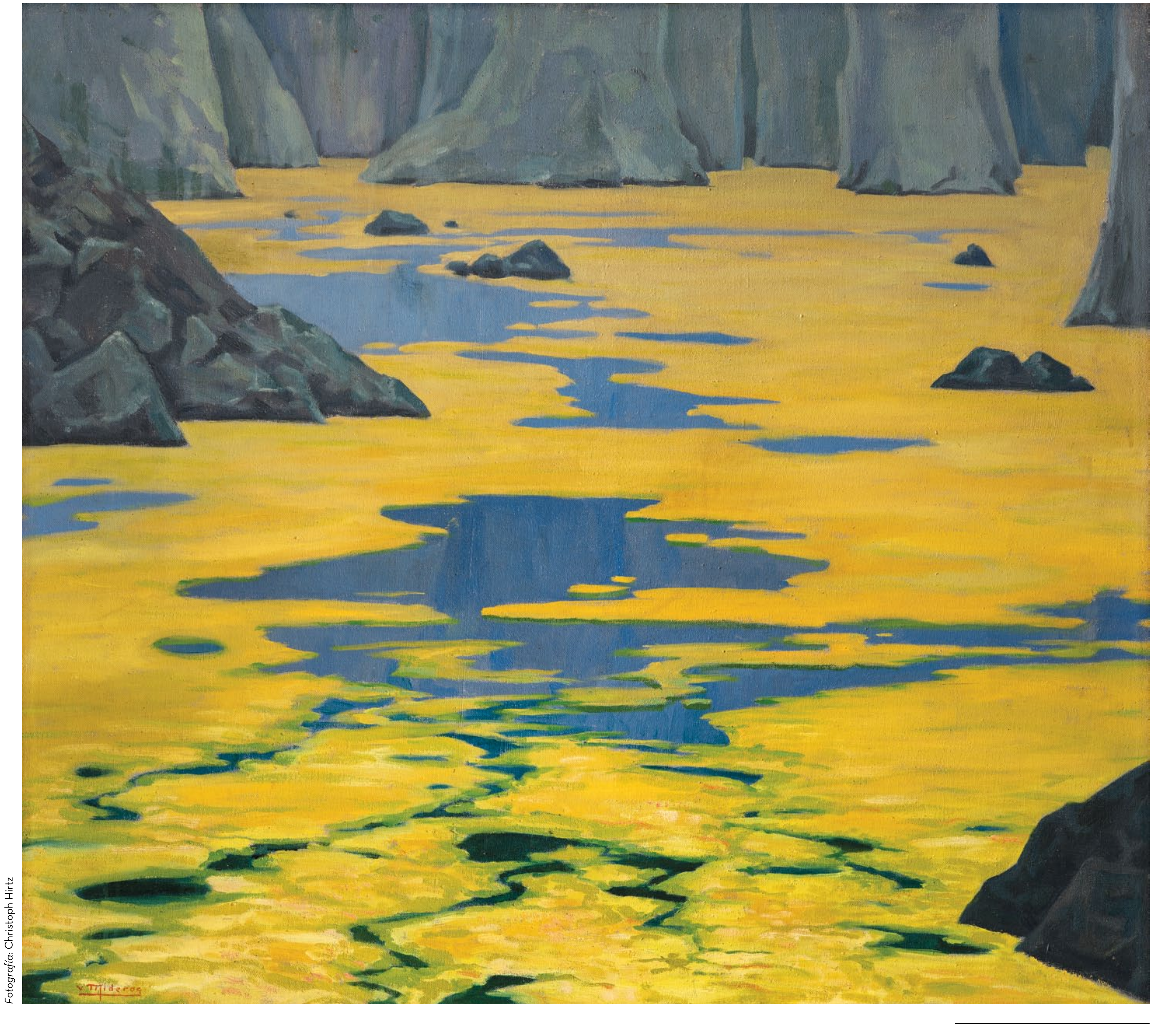


SIMBOLISMO
Y MODERNIDAD
ECUADOR
1900·1930



Fotografía: Christoph Hirtz

Título: Remanso del zopo
Autor: Víctor Mideros
Año: s/f
Técnica: óleo/lienzo
Colección del Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo Guayaquil. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.



Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito
Secretaria de Cultura
Fundación Museos de la Ciudad – Museo de la Ciudad
Centro Cultural Metropolitano
Instituto Metropolitano de Patrimonio

Curaduría de la exposición y sedes complementarias
Coordinación y edición de textos
Alexandra Kennedy Troya
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Asistentes de investigación
Patricio Feijoo Arévalo
Carmen Corbalán de Celis de la Villa
Agatha Rodríguez Bustamante

Equipo de Museología Educativa del Museo de la Ciudad
Carolina Navas
Cristina Medrano
Paulina Vega
Daniel Palacios
Maria Augusta Rodríguez
Diana Recalde
Javier Vargas
Gabriel Analuisa
Betty Salazar
Lenin Castro
Fernando Moreta
Eliza Velata
Marillac Masapanta
Tamara Jhayya
Enrique Izquierdo

Equipo de Museografía del Museo de la Ciudad
Nadya Buitrón
Adriana Aguirre
Miguel Lanchimba
Juan Angel Jácome
Matías Simbaña

Equipo de Comunicación y Diseño del Museo de la Ciudad
Christian Monsch
Jorge Godoy

Equipo de Coordinación y Operaciones del Museo de la Ciudad
Amira Espinoza
Paola Salazar
Wilson Piarpuezán
Javier Vásquez

Equipo de Dirección Ejecutiva de la Fundación Museos de la Ciudad
Wilson Ruiz
Cecilia Ponce
Ruth Uriña
Henar Diez
Raquel Arízaga
Ibis Johnson

Responsables del equipo Administrativo Financiero
de la Fundación Museos de la Ciudad
Ana Serrano
Alba Ante
Luis Espín
Vicente Toala

CCM
Equipo de Investigación del Centro Cultural Metropolitano
Patricio Guerra
Fabiola Quevedo

Equipo de Educación del Centro Cultural Metropolitano
Lucia Chávez
Silvia Villareal

Equipo de Museografía del Centro Cultural Metropolitano
Francisco Morales
Fernando Dueñas
Fernando Heredia
Tania Jaramillo

Equipo de Logística del Centro Cultural Metropolitano
Freddy Vallejo
Vicente Maroto

Equipo de Dirección del Centro Cultural Metropolitano
Laura Coronel
Adriana Chávez

Equipo de Comunicación y Diseño del Centro Cultural Metropolitano
Marcela Riera
Fernando Heredia

Equipo de Patrimonio del Centro Cultural Metropolitano
Eduardo Maldonado
Clara Cabrera
Mónica Castillo
Magdalena Boada
Luis Romero
Manuel Romero
Manolo Vaca
Patricio Ruales

Cubierta
Victor Mideros, Remanso del Zopo, s/f, óleo/lienzo, 81 x 90 cm.,
Guayaquil, Colección Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo,
Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Fotografía
Christoph Hirtz
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Digitalización de fotografías de Emmanuel Honorato Vázquez:
Pablo Corral

Diseño Gráfico
Lápiz y Papel

Imprenta: XXXXXXXX
ISBN: XXXXXXXXX
Derechos de autor: XXXXXXXXXXX



CURADURÍA DE LA EXPOSICIÓN Y SEDES COMPLEMENTARIAS
COORDINACIÓN Y EDICIÓN DE TEXTOS

Alexandra Kennedy Troya
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Fundación
Museos
de la Ciudad

















Con el apoyo de:





COLABORADORES

Ensayos:
Patricio Feijóo Arévalo
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Ángel Emilio Hidalgo
Alexandra Kennedy Troya
Rodolfo Kronfle Chambers
Trinidad Pérez Arias
Fausto Ramírez
Casandra Sabag
Álvaro Salvador Jofre
Cristóbal Zapata

Recuadros:
María Elena Bedoya H.
Carmen Corbalán de Celis de la Villa
Patricio Feijóo Arévalo
María de los Ángeles Martínez
Juan Mullo Sandoval



Quito se ha caracterizado por ser una ciudad de acogida, que recibió durante siglos a los diferentes habitantes de lo que hoy es Ecuador, y con ellos a sus costumbres, tradiciones y expresiones culturales y artísticas, mucho de ello cimentó la identidad de todos los quiteños. Luego de un siglo del aparición de las expresiones simbolistas y modernistas en Ecuador, la ciudad vuelve a recibir a las producciones que sirvieron como herramienta de la que hoy se considera la "identidad ecuatoriana".

La Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito contempla entre sus ejes de acción la entrega de una oferta cultural variada, dinámica y generadora de experiencias a la ciudadanía y de un democrático acceso para todos los habitantes de la urbe, un accionar que vincula a todas las personas y que, a su vez, genera nuevos conocimientos. La administración municipal promueve un Quito con una oferta cultural más grande cada día, para generar actividades y bienestar en quienes habitan en el Distrito. Una herramienta para avanzar hacia en buen vivir en la ciudad.

Esta magna exhibición cuya producción y puesta en escena hemos apoyado, constituye el proyecto curatorial más ambicioso de la historia ecuatoriana, un proyecto que permite que Quito y el Ecuador dialoguen con sus pares americanos y europeos. Además, es una muestra que se desarrolla en 7 museos, conventos y cementerio de Quito en el Centro Histórico, es decir, convoca a que propios y ajenos recorran la ciudad conociéndola mejor y valorando sus aportes a la modernidad. Así, el particular escenario de esta oferta, el Centro Histórico de Quito, el más grande y mejor conservado de América, se convierte en parte de esta gran exhibición.

En el marco de la conmemoración de los 35 años de Quito como Patrimonio de la Humanidad, declaración que llena de orgullo a todos los habitantes de la Ciudad, presentamos, entonces, la exposición *Alma Mía. Simbolismo y modernidad en Ecuador 1900-1930* y con ello les invitamos a seguir construyendo el Quito que queremos.

PALABRAS FUNDACIÓN MUSEOS DE LA CIUDAD

Quito es heredera de cultura, tradiciones, prácticas y costumbres. En esta ocasión, y por ser uno de sus referentes, el Museo de la Ciudad brinda a la ciudadanía un acercamiento a una recopilación artística que agrupa la producción de varios representantes del arte ecuatoriano que entre 1900 y 1930 estuvo plena de gestos del Simbolismo internacional y que llenó a la cultura visual y arquitectónica, así como a la literatura o el teatro, de nuevos sentidos. Parte de este giro hacia la modernidad simbolista constituye la búsqueda incesante de una nueva identidad de las ciudades ecuatorianas, sus regiones y en general el país. Partícipes de este importante movimiento fueron artistas, poetas y músicos. Buscar el *Alma mía* supuso una de las tareas más emocionantes y sorprendentes de la época.

Alma Mía: Simbolismo y modernidad Ecuador 1900 1930 se exhibe en siete lugares a lo largo del Centro Histórico de Quito. El Museo de la Ciudad y el Centro Cultural Metropolitano son las dos sedes principales, a las que se suman la Iglesia y sacristía de la Merced, la Catedral Primada de Quito, La Casa-Museo María Augusta Urrutia, El Museo del Carmen Alto y el Cementerio de San Diego. Estas sedes expanden nuestro conocimiento sobre el período de forma directa ya que durante casi un siglo han conservado el legado del Simbolismo y el paso a la modernidad.

Los destacados movimientos culturales europeos, Modernismo y Simbolismo, se van fijando en el continente americano con respuestas y consideraciones propias que enriquecen este momento con obras tan destacadas como la de Víctor Mideros, el gran transformador de la cultura visual religiosa, Emmanuel Honorato Vázquez, el primer fotógrafo de arte del país o Eduardo Solá Franco, pintor y acuarelista, así como escenógrafo y director de cine..

La exposición y este libro-catálogo rescatan no solo la producción de bienes artísticos sino que aporta con una ceñuda reflexión en torno al pensamiento y los movimientos culturales que tuvieron lugar a inicios del siglo XX y la relación con la ciudad como lugar donde se inscriben las historias de progreso, crecimiento, crisis. Simbolismo, Modernismo y modernidad funcionan en torno al fenómeno urbano, y este nuestro especial interés en que la muestra se hiciera una realidad si pensamos que muchos de los legados de estonces están relacionados en cierta forma con las preocupaciones de hoy.

CONTENIDO

ALMA MÍA. SIMBOLISMOS Y MODERNIDAD EN ECUADOR, 1900-1930 RAZONES PARA UN PROYECTO

Alexandra Kennedy Troya
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Notas anticipatorias. El nacimiento del proyecto curatorial

Este proyecto nació en Cuenca en agosto de 2005, cuando ambos curadores debatíamos contenidos para la exposición *Ecuador. Tradición y modernidad* que se llevaría a cabo en 2007 en la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Para entonces, en plena tarea de visitar colecciones para alimentar aquella muestra, se nos había hecho evidente la injusta marginalización -o al menos infravaloración- de Víctor Mideros en la consideración de las historias del arte ecuatoriano, bajo miradas simplificadas y a menudo cargadas de despectivos clichés, típicos de la visión vanguardista. Lo veían como un retrógrado, sin atinar a descubrirlo como el "moderno" que en realidad era. Una nueva reivindicación se dio en el proceso de otra exposición, curada por Kennedy, *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, realizada para el Museo de la Ciudad de Quito en el 2008. En esta se pudo apreciar no solo el valor de Mideros como moderno sino de otros artistas que habían quedado relegados bajo la sombra de un arte que no calzaba con el de la denuncia social, valorada y estudiada al cansancio.

Más adelante, nuestra mirada se afinó, siempre en base a la nutrida y magnífica obra de Mideros, a la necesidad de hacer un alto y comprender los gestos simbolistas en el arte ya no solo de Ecuador sino de Sudamérica, un rico y extenso laboratorio de modernidad en el que se entretejían historias por doquier. Un referente fue, sin lugar a dudas, la primera exposición realizada sobre el tema en Latinoamérica, en el 2004, denominada *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920* y cocurada por Fausto Ramírez, entrañable colega que nos honra con un ensayo de su autoría. Y por supuesto exposiciones que pudimos ver años antes al otro lado del Atlántico, como *Simbolismo en Europa* (Las Palmas de Gran Canaria, 1990) o *Pintura simbolista en España, 1890-1930* (Madrid, 1997). Mientras realizábamos nuestra investigación sudamericana se dieron dos espléndidas muestras sobre el tema: en el 2010, *Le Symbolisme en Belgique*, y entre el 2011 y el 2012, *Il Simbolismo in Italia*.

Aliados en una tarea que creíamos abordaría un vacío historiográfico a nivel continental, decidimos plantear a la Fundación Museos de la Ciudad de Quito, un ambicioso proyecto curatorial y expositivo a sabiendas de la experiencia extraordinaria que ha tenido dicha institución en los últimos años y de su reconocimiento a nivel internacional. Estábamos convencidos de que podíamos llevar a cabo una puesta en escena de este calibre desde Ecuador. Fue un reto aceptado con gran ilusión por la entonces directora ejecutiva de la Fundación Ana María Armijos y su equipo de trabajo. Gutiérrez se haría cargo del trabajo internacional, Kennedy del nacional. El primero lo haría desde el acervo bibliográfico y un avanzado trabajo de campo en diferentes países, la segunda desde las fuentes originales, museos, colecciones y bibliotecas del país.

Empezó entonces la ardua tarea que llevó tres años de trabajo sostenido. A mitad de camino cotejamos nuestros respectivos hallazgos e ideas reunidos en uno de los mejores escenarios de confluencia artística y literaria entre españoles y latinoamericanos "modernos", Palma de Mallorca. Entonces advertimos la magnitud y complejidad del proyecto, habida cuenta, además, de la necesidad inminente de convertir la exposición en itinerante. Solo el caso ecuatoriano arrojó importantes hallazgos; a la literatura, pintura y escultura del momento se añadía una importante presencia de la música, de las artes aplicadas, de la gráfica o la caricatura, y la siempre presente arquitectura, renovada o nueva. Un verdadero concierto de diversas manifestaciones que hacían presencia y peso en la política de entonces. Nada más lejos que aquella manida idea de la modernidad encerrada en una torre de marfil.

Bajo la rigurosa lupa de una evaluación consciente y cuidadosa, propusimos dividir la exposición en dos momentos: la primera estaría destinada única y exclusivamente a indagar el fenómeno ecuatoriano teniendo como centro gravitacional al más grande simbolista del país, Víctor Mideros, y a otros dos, el primer fotógrafo de arte Emmanuel Honorato Vázquez, cuyos "gestos" simbolistas venían como una reacción al rancio romanticismo anterior, y a Eduardo Solá Franco, un incansable viajero y cosmopolita que se declararía simbolista por opción hasta el final de su vida. Como se podrá ver por la obra escogida y los ensayos que indagan sobre estos personajes, cada uno aportará a la comprensión de la modernidad y del Simbolismo, desde ópticas diversas. Dejamos en el tintero a Antonio Bellolio, un extraordinario ilustrador ítalo guayaquileño a quien descubrimos tarde, así como la del escultor Luis Mideros, hermano del pintor, cuya obra se halla dispersa. Ambos merecen una profunda revisión y puesta en valor.

El proyecto nacional creció. Además de la gran introducción al tema que albergaría el Museo de la Ciudad, y la presentación de los tres casos de estudio que estarían dispuestos en el Centro Cultural Metropolitano, los hallazgos en el proceso investigativo nos obligaron a respetar el camino trazado por Víctor Mideros en su "toma de la ciudad de Quito" literalmente inundando los espacios con sus series religiosas y civiles. Arrancar las obras del lugar original habría sido un sacrilegio y una falta de respeto y

comprensión históricas. Por ello abrimos lo que denominamos las "sedes complementarias": la Iglesia y sacristía del Convento Mayor de la Merced, la portería y el locutorio del Monasterio del Carmen Alto, la Capilla de Sucre de la Catedral Primada de Quito y la Casa Museo de María Augusta Urrutia. Una sede adicional propuesta fue el Cementerio de San Diego que alberga una serie de lápidas, tumbas y mausoleos que complementan la exhibición; la muerte misma, tema central al discurso simbolista. Este circuito no solo que enriquece a la muestra sino que nos obliga a entender los fenómenos artísticos como parte de la dinamia de la urbe y ligados a los espacios tanto públicos y privados. Las mejores y más dinámicas historias se inscriben en ella. Así lo comprendió la nueva directora de la Fundación Museos de la Ciudad, Ana Rodríguez. Con ella y el mismo dinámico y trabajador equipo seguimos adelante.

Dada la restringida bibliografía con la que se cuenta sobre el tema, el desconocimiento sobre objetos que acompañan este período, Kennedy con su equipo —el antropólogo visual y artista Patricio Feijóo y la historiadora del arte Carmen Corbalán de Celis— hizo un recorrido por todos los museos públicos de Quito, Guayaquil y Cuenca que contaran con colecciones relativas al período. No solo se revisó las salas sino todas las reservas. Especial mención hacemos a las valiosas reservas del Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito cuya colección espléndida de grabados europeos modernos —entre ellos algunos de corte simbolista— y un Montenegro, nos dio pistas para conocer de qué se rodeaban artistas y coleccionistas. Los museos nacionales de las tres ciudades también fueron claves y aportantes. El inagotable Museo y Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit nos proveyó no solo de obra particular de Mideros, sino de un acervo maravilloso de revistas, periódicos y fotografías de la época. Por meses trabajamos en el Fondo de Ciencias Humanas del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; la colección de revistas reunidas en su momento por Jacinto Jijón y Caamaño, nos permitió ampliar nuestra mirada. También se visitaron y revisaron a fondo todas las obras en las sedes complementarias; Patricio Feijóo y Casandra Sabag fueron contratados para realizar una investigación complementaria de cada una de las mismas, trabajo que alimentó al proyecto en general. Lo propio sucedió con la música, Juan Carlos Franco realizó una monografía de apoyo; con el cine, a cargo de Wilma Granda de la Casa de la Cultura Ecuatoriana que generosamente nos cedió la información recogida por años de trabajo; con el teatro, proyecto de investigación que sobre la historia del teatro en Quito estaba siendo coordinado por la misma Kennedy bajo el auspicio del Instituto Metropolitano de Patrimonio. Con este enorme y rico material, nuestros archivos personales se llenaron de información e ideas. Tenemos mucha gratitud con empleados y directivos de las instituciones que día a día no hicieron sino servirnos con ilusión y atención. En muchas ocasiones sus pertinentes observaciones fueron incorporadas a nuestras fichas y dieron luz a algunas de las hipótesis planteadas a lo largo del trabajo.

Otro renglón fueron las colecciones privadas en las tres ciudades antedichas, especialmente ricas y bien conservadas las de Guayaquil. Nos abrieron sus casas decenas de tenedores de obra, con paciencia nos compartieron sus historias y el proceso de obtención de obras. Igualmente, nos sentimos de veras agradecidos por el trato dulce y generoso de todos ellos a quienes listamos en los créditos.

La segunda etapa, que la pondremos en marcha en breve, retomaría la idea inicial de una gran muestra sudamericana que se planteará desde el inicio como itinerante. Un abre bocas a este amplio escenario resultan los cuatro ensayos en este libro dedicados a ampliar nuestra mirada a América Latina en su conjunto.

Ideas centrales

El objetivo central del proyecto en su conjunto es indagar desde dónde se construye la idea de Modernidad a través, ya no de estudios sociales, políticos o económicos, sino de la visualidad en términos amplios -pintura, fotografía, grabado, ilustración, cine- y de la literatura en apoyo y colaboración a lo anterior, relacionadas ambas con el crecimiento y modernización de la vida urbana. Develar un momento importantísimo en las nuevas formas de pensamiento y creatividad, y el cambio de paradigmas en que se desarrollaron el Simbolismo y el Modernismo en sus múltiples variables, de fronteras a menudo inciertas. En la actualidad, a la luz de un nuevo momento en la historia de la humanidad, con similitudes a las de aquellos años de crisis, desconcierto y creatividad, aquel movimiento merece particularmente ser revisitado y revalorizado.

El Modernismo, como sabemos, fue un movimiento artístico y literario originado en el último cuarto del siglo XIX en Europa que persiguió crear nuevas estrategias desde la creatividad visual y textual para establecer fuertes y poderosas conexiones con la modernidad social. Tuvo su raíz en un momento de gran convulsión y de crisis de valores culturales, en la que los jóvenes se rebelaron contra el conformismo de la burguesía privilegiada.

Las reacciones fueron diversas y ricas, desde aquellos que celebraban la modernidad de manera triunfal hasta los que la condenaban casi como un período en el cual el ser humano se sentía agonizante. Algunos artistas y literatos optaron por una verdadera revolución en cuanto a la transformación misma del hecho creativo. Estas estrategias literalmente coparon el interés de todas las artes, aunque con mayor presencia y fuerza en la arquitectura, la pintura, el diseño, la literatura y la música, que fueron tendiendo gradualmente hacia un alto refinamiento, a la par de exigir el retorno a valores esenciales, sociales y culturales, senda en la que las vertientes "primitivistas", clasicistas, e historicistas en general, hallarán un sustancioso caldo de cultivo.

Fue un movimiento intermitente y poco sistemático o lineal, efectivo en Europa y lugares como Estados Unidos y América Latina en donde muchos de sus dispersos principios tuvieron relevante impacto. Fueron considerados modernistas desde Courbet con su realismo crítico, hasta Manet con su inducción de la estética popular a su arte de salón; Baudelaire desde la poética y la crítica de arte. Los artistas y escritores reconocieron en su momento que para establecer un arte o una novela significativas —potencialmente atemporales y universales— era necesario partir del presente, de lo que les rodeaba, cosa que iba radicalmente contra los principios del oficialismo académico.

El movimiento tomó caminos diversos, y distintas modalidades según la geografía, desde el *Art Nouveau* francés y belga, pasando por el *Modern Style* británico, el *Jugensdtil* alemán o el *Liberty* italiano, hasta el *Modernismo* catalán. Múltiples fueron las reacciones frente a lo moderno. Típica estrategia fue la de provocar, usando el término difundido por Robert Hughes, el "shock de lo nuevo", revelar el presente como una cantera de imaginarios oscurecidos o negados hasta el momento, hacer que el pasado reciente se viera como anacrónico; inventar nuevos modelos que establecieran bases para el futuro. Algunos imaginaron un futuro de fácil alcance; más aún, otros reclamaron una mirada de valores esenciales en pasados lejanos intentando poner fin a los historicismos decimonónicos. En fin, el impulso básico del Modernismo en la modernidad fue el deseo de crear objetos nunca antes imaginados y nuevas formas de verlos y percibirlos.

Particularizando el mundo de la modernidad. El Simbolismo

Hacia la década de 1880 algunos idealistas incorporaron el sueño y la fantasía por medio de la alusión del símbolo y la rica vestidura de la forma decorativa. Algunos de los principios fueron exhibidos ya por los prerrafaelistas en Inglaterra. Fue una ruptura extraordinaria con el Impresionismo que coincidió con la aparición de *Iluminations* de Rimbaud, la llegada de Van Gogh a París y la estancia de Gauguin en Bretaña. Nació oficialmente el Postimpresionismo.

El Simbolismo se convertiría en el principal caballo de batalla del momento, lo único "capaz de designar razonablemente la tendencia actual del espíritu creador en el arte", según el poeta Moréas en 1886. La obra de arte debía ser *ideista*, *simbolista*, *sintética*, *subjetiva*, *decorativa*, de acuerdo al crítico Aurier. Era la expresión de la Idea la que interesaba dentro de un escenario del arte por el arte, del arte como centro de expresión en diálogo consigo mismo. Algunos esotéricos y rosacruces plegaron al movimiento y el culto al misterio atrajo a otros.

No es del caso referirnos en detalle a un tema tan conocido como complejo, como es el de la pintura simbolista en Europa, que ha sido objeto de numerosos estudios y exposiciones, de carácter englobante o tratada de forma particular en diferentes países, además de formar parte, obras de esta tendencia, de los más prestigiosos museos del mundo. Nombres como los de Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau o Maurice Denis en Francia, Julio Romero de Torres, Joan Brull, Rogelio de Egusquiza o Néstor Fernández de la Torre en España, Gaetano Previati en Italia, o el checo Frantisek Kupka, son harto reveladores.

Párrafo aparte merece el caso de Inglaterra, que ya había gozado de antecedentes tan significativos como el Prerrafaelismo, que cimentaría un Simbolismo notable a través de artistas como Aubrey Beardsley (ilustrador paradigmático en 1893 de la *"Salomé"* de Oscar Wilde, mito contemporáneo que había sido alimentado fundamentalmente por las pinturas de Gustave Moreau en las décadas de 1870 y 1880), Edmund Dulac (iconógrafo por antonomasia de *"Las mil y una noches"* en la primera década del XX) o Charles Ricketts (quien hacia 1920 diseñaría escenarios y figurines para una representación "americanista", basada en la vida del emperador azteca Moctezuma).

Los trabajos como ilustradores de estos y muchos otros artistas, dio continuidad a postulados prerrafaelistas, realzó el valor del paisaje (interior y exterior), rescató ornamentos y caligrafías medievales (uno de los periodos elegíacos, conservador del nuevo espíritu que se quería promover) y se insertó a la vez en el proceso de regeneración de las artes y oficios manuales, que había fomentado principalmente William Morris, en parte como reacción a la producción en serie fomentada por la Revolución Industrial. Viñetas, dibujos y libros ilustrados por estos artistas, muchos de ellos destinados al público infantil, adquirieron una enorme propagación en Europa y América, ya sea de forma directa como también por el espacio que les fue dedicado por revistas de amplia difusión de la talla de *The Studio* que seguramente el ecuatoriano Víctor Mideros conoció debidamente.

El símbolo, entonces, resultaba un "lugar" de encuentro de varios planos de la realidad y por ello el vehículo perfecto para la manifestación de principios, hechos no corpóreos. Se creía que el arte de las antiguas culturas era simbólico y muchos modernos se refugiaron en el gnosticismo, el hermetismo y las ciencias ocultas. Su centro de atención fue la antigua Alejandría, donde las culturas egipcia, griega, judía e incluso india entraron en fecundo contacto; contemporáneamente hablando, muchos libros e ilustraciones expusieron doctrinas cabalísticas, alquímicas, astrológicas, así renacieron los estudios esotéricos. Sin embargo, muchos artistas hincaron su interés en el Simbolismo de manera fugaz o puntual, más adelante seguirían buscando incorporar su obra en el nutrido menú que la modernidad ofrecía, otros, como los reseñados en esta exposición nacional, se instalaron e instalaron su obra en él cuando este movimiento había prácticamente desaparecido.

Notas sobre Simbolismo y Modernismo en Ecuador y América Latina

Según vimos en el apartado anterior, el Simbolismo, que básicamente podríamos tomar como una prolongación y a veces negación del Romanticismo, en el que el sentido del arte, la literatura y la vida partían desde el interior del alma, desde el espíritu de sus cultores, y se expresaba en imágenes cercanas a la ensoñación, había crecido en un tiempo de revueltas, de decadencia social, de desesperanza, provocado en parte por el supuesto progreso que la revolución industrial iba a traer a

la sociedad europea, utopía que, en realidad, acentuó su marginalidad y pobreza. La Comuna de París en 1871, o la caída de Inglaterra a partir de 1873, serían dos indicios de ese declive.

El arte encontraría en las corrientes del Simbolismo un escape hacia un mundo de ensoñaciones, una "burbuja" en la que situarse, al margen de la desoladora realidad. Estetas y decadentes es un término adecuado para estos *iluminados* artistas, que prolongaron con su actuación y sus obras aquella idea del genio romántico de antaño, incomprendido y que con frecuencia, terminaba sus días por propia voluntad, sumido en la depresión, huyendo hacia mundos distantes, territorios soñados, paraísos artificiales.

Los ensayos en este libro

En lo que atañe a la literatura, el Modernismo hispanoamericano sigue planteando numerosas dificultades a sus estudiosos, respecto de su esencia, de la caracterización de su estética, de sus límites no solamente cronológicos sino también metodológicos, emparentándose con la situación que también manifiestan las artes en tanto las fronteras "modernistas" también se difuminan. El texto de Álvaro Salvador indaga justamente en estos alcances, planteando diversas bases teóricas para un posible estudio global del Modernismo literario. Hace hincapié, entre otros aspectos, en el estrecho vínculo de la literatura con la sociedad americana de su tiempo, con la música y la "ideología de la música" como eje central del proyecto poético de los modernistas, la magnitud de la dialéctica "civilización o barbarie", o la temática de la "moral estética". Incluye como capítulo el que titula "el impuro amor de las ciudades", en el que revela cómo la gran ciudad y el hombre urbano ocupan un lugar esencial en el Modernismo, y cómo este último establece con aquella un vínculo "exterior/interior" en el que la acción de *imaginar* la ciudad, idealizarla, juega un papel determinante en su configuración literaria de modernidad.

Para principios del XX ya existían algunos órganos de difusión en Latinoamérica como fue el caso de la *"Revista Moderna"* editada en México a partir de 1900, bajo la dirección del poeta Amado Nervo, y que contó con la colaboración icónica de dos de las máximas figuras del Simbolismo del continente, Julio Ruelas y Roberto Montenegro, además de reproducir a menudo las láminas ya circuladas de Beardsley. Montenegro, sobrino de Nervo e ilustrador de algunas (hoy raras) ediciones ilustradas de sus poemas, seducido por la carga erótica de las obras de Moreau y Odile Redon, y los dibujos de Beardsley, realizó en 1907 una serie de dibujos para ilustrar una edición de la *Salomé* de Wilde (que creemos no se llegó a realizar), en la que deja claro su embeleso por aquella mujer fatal que era capaz de usar sus poderes de seducción para servir a fines destructivos.

La fascinación de Montenegro por el "encantamiento" simbolista no quedaría allí, sino que se potenciaría con el conocimiento de los ballets rusos, frecuentes en París a partir de 1909, cuyas escenografías y su idea de "arte en movimiento" se convertiría en un influjo esencial para el arte contemporáneo como venía siendo la estampa japonesa, en esa febril época creativa parisina donde las artes de fuera del "centro" llevaron savia nueva a la meca del arte. En el caso de Montenegro, y como diría Oliver Debroise analizando su producción muralística en los años veinte, "le permiten desarrollar visiones mexicanistas a partir del orientalismo de la pintura simbolista. A los ojos de Montenegro, México aparece como un país exótico, dotado de los mismos atributos míticos del Oriente lejano de las novelas de aventura del siglo XIX".

Otros artistas mexicanos, como ocurrió con el tempranamente desaparecido Saturnino Herrán, incursionarán con fuerza en el Simbolismo; así se aprecia en su obra pictórica y en la ilustración de libros. De ellos y de otros artistas del modernismo mexicano como Germán Gedovius o Alberto Fuster, da cuenta el estudio de Fausto Ramírez que incluimos en este libro, reflexionando a la vez sobre los componentes ideológicos y estéticos del movimiento.

Mientras, en el sur del continente, el argentino Jorge Larco, ilustraba entre 1923 y 1924 diversos capítulos de *Las mil y una noches* que se publicaban en la revista *Plus Ultra*, el más notable de los órganos de difusión cultural que los españoles tenían en Argentina, influido en buena medida por las difundidas láminas que Edmund Dulac había publicado en Inglaterra. En este país también Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco o Alfredo Guido, eximios y reconocidos artistas, recurrían en sus numerosos encargos para ilustrar libros, a las huellas simbolistas, en las que no faltaban los tintes orientalistas tan caros al gusto de la época "decadente".

En los textos dedicados por Rodrigo Gutiérrez Viñuales al Simbolismo y Modernismo en Sudamérica, uno primero, el que destaca algunas bases para la comprensión artística de estos fenómenos en el continente, y el segundo, que reseña algunas producciones dadas en los diferentes países del mismo, queda reflejado, a partir del cotejo de la bibliografía y hemerografía que se tuvo al alcance, un cierto desarrollo desigual entre aquellos, quedando bastante sujetos a la existencia, mayor o menor, de artistas que se inclinaran a estos temas. Indudablemente las sendas de la gráfica en general, y de la ilustración de libros y revistas, y la publicidad en particular, permitieron trazar un panorama más amplio.

Justamente, el proceso que entonces se vislumbra y concreta, de "democratización" de los géneros artísticos, superador del esquema académico de las "tres bellas artes" (arquitectura, pintura y escultura) como rectoras ineludibles, es esencial para entender el momento. Por esta línea va el recuadro sobre artes aplicadas en Ecuador y modernidad, de Patricio Feijóo, un abrebocas al tema. Y comprender este fenómeno no sólo en sí mismo sino también como verdadero inicio de la modernidad como intención, la que eclosionará con las vanguardias, aunque estas, sobre todo desde la palabra, intentaran situar a aquellos testimonios germinales como formas y pensamientos periclitados, contraviniendo aquello que diría Atahualpa Yupanqui de que "para que crezcan los nietos no es necesario matar a los abuelos". Y agregamos: ni a los padres, como es el caso.

Es con el Modernismo cuando se produce el rompimiento del denigrante término de "artes menores", viéndose forzadas inclusive las academias a incorporar gradualmente las clases de grabado, dibujo publicitario e ilustración en sus programas. A la par, los artistas ampliaron sus horizontes, de manera decidida y sin complejos, a manifestaciones hasta entonces "secundarias"; los casos son abundantes y están reflejados en el segundo de los ensayos "sudamericanos", entre ellos Marco Tobón Mejía en Colombia, Nicolás Ferdinandov en Venezuela, Eliseu D'Angelo Visconti y Emiliano Di Cavalcanti en Brasil, Alejandro Fauré en Chile o José Luis Zorrilla de San Martín y Federico Lanau en Uruguay, entre muchos otros.

Indudablemente, y salido de este riñón "democratizador", debe destacarse el proceso de integración de las artes, de colaboración mutua e hibridación entre pintores, literatos, arquitectos, escultores, ilustradores, músicos y gentes de teatro. Por ello, los curadores trabajaron incansablemente en hacer esta relación explícita, tanto en este libro como en la exhibición misma. El recuadro de Juan Mullo revela la importancia de la modernidad en la música nacional ecuatoriana en conjunción con la letra de los más grandes poetas simbolistas modernistas del lugar, incorporados, por ejemplo, al pasillo. En este marco, sobre ejes identitarios propios de los "centenarios" de nuestras independencias y el acentuamiento de la mirada introspectiva que surgió en nuestro continente como reacción a la Primera Guerra Mundial en tanto cuestionamiento del hasta entonces indiscutible modelo cultural europeo, las arquitecturas de raíz americana, neoprehispánica y neocolonial, van a significar una de las notas centrales del encuentro entre tradición y modernidad, o de "vanguardia enraizada".

Entonces, el análisis del Simbolismo americano y de sus actores como herramientas para indagar el *alma moderna*, se realiza por doble vertiente: el "alma mía" en la subjetividad, y el "alma nuestra" en la colectividad. En Ecuador, ambas surgieron a finales del siglo XIX y languidecieron en la década del treinta. "Alma mía", como se bautizó a esta exposición, recoge ambas búsquedas.

En el ensayo de Alexandra Kennedy se establece un diálogo entre el Simbolismo, el Modernismo y la modernidad europeos y las respuestas ecuatorianas; las formas cómo se van "negociando" las imágenes que construirán el nuevo campo moderno en Ecuador, el impacto artístico y político que tuvieron, el papel de los viajes, la formación de los artistas, las becas y las lecturas. Especial interés otorga a la renovación del paisajismo, a la incorporación del denominado entonces "género indio" y el nuevo culto de héroes y heroínas. Así mismo busca entender las reacciones de una Iglesia Católica frente a la modernidad poniendo en relación la desafiante obra de Víctor Mideros.

Es dentro del *zeitgeist* de este espíritu universal de la época, donde hay que situar la obra, a la vez plenamente quiteña, del "místico laborioso" Mideros. Esa "universalización de la aldea" es quizá el rasgo identificador de su obra por antonomasia, y el que lo convierte en ese artista único y auténtico, sin parangón en el resto del continente americano. Autor de una obra que ha querido ser a menudo soslayada, y arrinconada, pocos artistas pueden jactarse de haber renovado la tradición barroca con valentía y con una producción que hasta ahora no había tenido su merecido reconocimiento, por esa manía tan extendida como execrable de algunos historiadores de que para justificar ciertas innovaciones asumen como sistema el combatir y denigrar lo previamente existente, como si fuese ello necesario o como si las nuevas corrientes no tuvieran su propia valía para imponerse por sí mismas, sin necesidad de contraponerles nada. El esclarecedor artículo de Patricio Feijóo y Casandra Sabag explora sobre la feliz conjunción entre el moderno y renovador proyecto jesuítico y el milenarismo apocalíptico de este artista que crearía una nueva iconografía cristiana destinada en buena parte a la transformación simbólica de Quito como centro de unificación americana. En el recuadro encargado a Carmen Corbalán de Celis de la Villa se resume este itinerario por los espacios religiosos tradicionales de Quito ideado por Mideros a modo de toma simbólica.

Si Víctor Mideros ha sido un olvidado, no menos lo han sido otros artistas ecuatorianos cuya corta vida y obra, amén de temáticas aún poco aceptadas por un público conservador y poco entendido en las artes contemporáneas, intentó cubrir de silencios. Entre ellos cuenta el fotógrafo cuencano Emanuel Honorato Vázquez, cuya impronta simbolista seguramente incorporada a su obra en su visita a España en la primera década del siglo XX, aún deja mucho que estudiar. El aportante ensayo de uno de nuestros escritores actuales más iluminados, Cristóbal Zapata, precisamente indaga en la obra y vida del artista ligadas a la bohemia modernista en la parroquiana ciudad de Cuenca, rica en poetas y delirantes. Durante el proceso de investigación, la familia Acosta, guardiana de la obra de este artista, y Pablo Corral, conocido fotógrafo que las había digitalizado y rescatado, preparaban un libro con las imágenes más destacadas. Generosidad sin límites el permitirnos presentar una primera selección de esta riquísima colección. María de los Ángeles Martínez en el recuadro correspondiente nos da su mirada sobre la tardía pero efectiva bohemia cuencana de los años 20 y la transformación del espíritu de la ciudad.

Del mismo tenor, erótico y exotizante, aunque más tardío en su labor artística, fue Eduardo Solá Franco, catalán-guayaquileño, quien no solo realizó una extensa obra plástica y diarística, si cabe el término, sino decenas de cortos y largometrajes, poco conocidos y estudiados. La exposición monográfica - *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*- celebrada en el 2010 en el Museo Municipal de Guayaquil, curada por Rodolfo Kronfle y Pilar Estrada, arrojó importantes datos para seguir completando este renglón del arte ecuatoriano desafortunadamente conocido de manera fragmentaria y aún poco valorado debido, quizás, al apabullante impacto que causó por los años 30 el

movimiento indigenista. Kronfle contribuye en este recorrido con una introspección sobre la vida del artista a través de sus escritos novelados y de sus diarios, y la relación directa con la obra pictórica. Estrada, en cambio, fue clave en la selección de obra en Guayaquil y en el apoyo para que ingresáramos a las colecciones privadas.

Para entender dichas características es necesario vislumbrar las pautas formativas de los mismos y las fuentes en las cuales bebieron para alcanzar y consolidar sus postulados. Indudablemente la fortuna y difusión de las corrientes simbolistas europeas, no solamente las pictóricas sino también el amplio bagaje que circuló a través de estampas, fotografías, libros y revistas ilustradas desde finales de esa centuria hasta las primeras décadas del XX, le reportaron al artista ecuatoriano un canal de asimilación y reinterpretación de gran valía. Así también, el sinnúmero de viajes que realizaron los tres artistas que consideramos centrales sirven de canal directo para el establecimiento de nuevas formas de construir la visualidad. Especial atención hemos prestado al papel que jugó la Escuela de Bellas Artes de Quito en la formación del artista moderno y a la vez "nacional", una tensión que Trinidad Pérez analiza espléndidamente en su ensayo, desgaje de su relevadora tesis doctoral: *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y eurocentrismo* (2012).

Al final, también se trata de la construcción de nuevas formas de sociabilidad en donde la bohemia, la autoexclusión, el dandismo, son parte de esta nueva manera de llevar la vida moderna. Ángel Emilio Hidalgo posa su mirada a través de su aporte en este convocador tema haciendo hincapié sobre la circulación y lectura de periódicos y revistas tanto nacionales como internacionales. Así también, la exposición recoge algunos de estos puntos.

La modernidad es un proyecto con aristas, un proyecto que puede y debe ser criticado desde el lado del humor. El aporte de Malena Bedoya en su recuadro sobre humorismo, caricaturistas e ilustradores es fundamental para comprender las fisuras del mismo. En las salas se han seleccionado algunas caricaturas que ilustran la vida moderna y sus actores.

A la Fundación Museos de la Ciudad

Hacer ciudadanía, crear vínculos entre unos ciudadanos y otros, valorar el patrimonio, generar conocimiento y reflexión nuevos a través del mismo, apostar por el riesgo y la creatividad para comprender nuestra historia cultural, convocar instituciones públicas y coleccionistas privados, aupar la participación de jóvenes investigadores, mediadores o comunicadores. Quizás sean éstas bondades, unas más, unas menos, lo que caracteriza la labor de la Fundación Museos de la Ciudad. Mas la institución la constituyen personas conocedoras, atentas y diligentes. Trabajar con sus equipos de profesionales humanamente cálidos y honestos, ha sido una inspiración para ambos curadores. ¿Qué más podemos pedir de una institución? Gracias a ustedes queridos amigos y colegas, gracias Señor Alcalde por su respaldo a esta producción en y desde Quito para el mundo.

A nuestros compañeros

A Eduardo Vega y a María Luisa Bellido Gant, compañeros en las buenas y en las malas, gracias por dar sentido a nuestra vida y a las largas y complejas tareas en las que nos embarcamos con pasión y dedicación; ellos lo comprenden bien, aportantes creativos y maravillosos en sus propias comunidades.

Quito-Cuenca/Granada, 2013



BASES PARA UNA COMPRENSIÓN DEL SIMBOLISMO Y MODERNISMO EN EL ARTE SUDAMERICANO

Autor: *Rodrigo Gutiérrez Viñuales*

RAZONES Y LÍMITES DE ESTE ENSAYO

Tarea sin duda complicada la de sintetizar en pocas páginas universos tan complejos como son los del simbolismo y el modernismo en Sudamérica, tanto por las múltiples aristas que podrían integrarlos, como por la amplitud geográfica y temporal. Países como Argentina o Brasil, como ya lo ha hecho magistralmente Fausto Ramírez con el caso mexicano[1], hubieran merecido capítulos propios, y aun así, hubieran quedado incompletos.

Dadas así las cosas, nuestro objetivo se centrará en proponer aquí una serie de puntas de ovillo, de umbrales, de fragmentos y retazos de esa versátil realidad, que puedan ser origen de nuevas reflexiones y de pensar al continente en conjunto, más allá de las especificidades de cada país, que necesariamente marcarán parte de la estructura de trabajo. En tal sentido, los contenidos de este texto y del otro de nuestra autoría incluido aquí deben complementarse con las secciones de la exposición a la que acompaña, espacios en los que aprovechamos para extender los conocimientos acerca de estas realizaciones en Latinoamérica.

Debemos advertir que estos ensayos se han realizado fundamentalmente con fuentes secundarias, encerrando en ello cierta aspiración de contener en sí un básico "estado de la cuestión" historiográfica, establecido a partir de un primer barrido de la bibliografía localizada en cada uno de los países tratados. Concientemente por parte de quien escribe, el texto es obligadamente incompleto tanto por la imposibilidad de un control exhaustivo como por la multiplicidad de atalayas que estas temáticas proponen a la contemplación, y que obligaron a la elección de algunas de ellas sobre otras.

Todo escrito sobre simbolismo y modernismo en nuestras tierras debe empezar aludiendo a Europa, usina desde la que se irradian los postulados que permiten su inserción en las mismas. Difusión, asimilación, y reinterpretación en clave propia son distintos estadios que deben tenerse en cuenta en esas traslaciones entre Viejo y Nuevo Mundo. Aun así, no referiremos en estas páginas de forma detenida a aquellas manifestaciones en Europa, que ha sido objeto de numerosos estudios y exposiciones, de carácter englobante o tratadas de forma particular en diferentes países, por lo que solamente extractaremos de las mismas algunas puntualizaciones que sean necesarias para explicar las experiencias americanas.

Leyendo diferentes textos que componen algunos catálogos de muestras europeas, se advierten en muchos de ellos los obstáculos que genera el lograr una cabal delimitación del simbolismo y el modernismo, ambos de fronteras amplias y dispersas, una dificultad a la que, al trabajar sobre el ámbito latinoamericano, este no estará ajeno. Ya lo decía Calvo Serraller al hablar del Simbolismo español:

> *Se trata de un arte que, en definitiva, resulta muy difícil de etiquetar y que, cuando se fuerza el criterio en este sentido, sea cual sea la plantilla formal que se emplee para el caso, se quedan muchas cosas fuera, inclusive en el caso, comparativamente más factible y sensato, de tratarse del análisis de la obra de un pintor singular*[2].

Es evidente, asimismo, que las manifestaciones plásticas típicas del periodo en nuestro continente, que desde el punto temático muestran, en pintura, la prevalencia del costumbrismo y el paisajismo, de una u otra manera aparecen atravesadas y teñidas de Simbolismo, sea en lo intrínseco de la estética, sean por los postulados críticos que las acompañan. El propio término que tanto circuló en aquellos años entre España y América, de "alma nacional", es más que evidente en cuanto a esta situación: es plenamente un rótulo simbolista.

Si confrontamos el Simbolismo con otras vertientes con las que convive, y tomemos el caso del Impresionismo, las divergencias saltan a la vista: éste busca una visión realista del mundo, a partir de la percepción visual y la captación de la luz, lo cual difiere de los postulados simbolistas, en que la imagen nace del interior del hombre, del "alma"; prescinde pues de una de las normativas esenciales del Impresionismo, como es la pintura *au plein air*, además de otras exigencias del naturalismo. Es más, una de las sensaciones que emanan de los paisajes simbolistas es justamente su carácter de irrealidad, y en donde la luz no suele responder a la captación de una luminosidad al aire libre. Así, vemos como a los paisajes se les aplica un telón de neblina como inicio a una veladura simbolista de su realidad visible, que lo va tornando en un paisaje soñado, una suerte de refugio para las almas, sean estas personales o, en casos, nacionales.

Si damos un salto al Modernismo, nos ocurre otro tanto de lo mismo en cuanto a las posibilidades de definirlo a ciencia cierta. Al hablar de las terminologías, leemos a Francesc Fontbona:

> *La palabra modernisme/modernismo tuvo en su tiempo una vida muy efímera y mutante, fue palabra de moda a muchos niveles, desde el intelectual al callejero, y su mismo éxito no le dio tiempo a cocerse con sosiego para alcanzar un significado sólido, concreto y consensuado, con lo que anduvo de boca en boca sin que nunca se unificaran del todo sus presuntos contenidos. Los propios 'modernistas' iniciales que la acuñaron y empezaron a divulgarla acabaron arrinconándola, muy pronto, en pocos años, tras vulgarizarse bajo su nombre tendencias masificadas de carácter superficial que no respondían a la idea de profunda modernidad que se trataba de transmitir al principio bajo su manto. Todo ello trae como consecuencia que cuando alguien hoy se refiere al modernismo nunca se sabe a ciencia cierta de qué cosa concreta está hablando. (...). Es evidente que hoy en día modernismo es un término quizá impreciso pero de alto voltaje*[3].

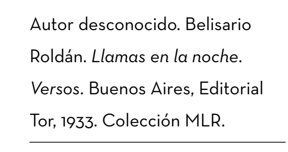
Cronológicamente, en Europa, el Simbolismo en sus fases más álgidas se sitúa temporalmente como anterior al Modernismo,

entendiendo a este último término, de manera generalizada, englobando posturas tan diversas y singulares, más allá de sus a menudo (no siempre) emparentadas estéticas, como el *Modern Style* británico, el *Art Nouveau* francés y belga, el *Jugendstil* alemán, el *Liberty* italiano o el *Modernisme* catalán. Las mismas vivieron su esplendor en la primera década del XX, con eventos paradigmáticos como la Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna de Turín (1902), entre otros, declinando conforme se acercaba la Primera Guerra Mundial.

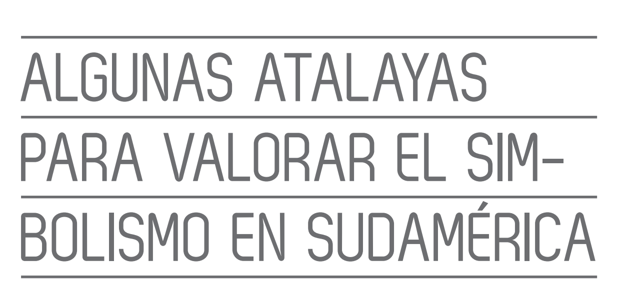
Respecto de estas manifestaciones en Sudamérica —al menos en varios países— nos queda la sensación de que el Simbolismo, al margen de la producción pictórica de nuestros artistas en Europa y de algún caso aislado, se presenta como una etapa coincidente e inclusive posterior al decorativismo *Art Nouveau* que inundó las publicaciones del continente en la primera década del XX. El simbolismo, con la fuerte impronta de Aubrey Beardsley, que asimila ya rasgos del *Modern Style* como el optimismo y la ironía bajo representaciones dispuestas de forma no espacial y al margen de la perspectiva, sustentadas fundamentalmente en el contraste entre blanco y negro, comienza a darse con fuerza entre los latinoamericanos en la segunda década de la centuria. En tal sentido, podríamos tomar como punto de partida, aún habiendo antecedentes, las ilustraciones del argentino Rodolfo Franco para *El libro de horas* de su compatriota Fernán Félix de Amador, a la par de las del mexicano Roberto Montenegro para su álbum *Vingt Dessins*, obras ambas publicadas en París en 1910, pero que tuvieron rápida difusión en sus países de origen. Para el final de esa década que allí se iniciaba, la obra ilustradora de Gregorio López Naguil en la Argentina, José Sabogal en Perú, o Emiliano Di Cavalcanti en Brasil, entre otras muchas, son perfecto testimonio de la fortuna alcanzada por esta tendencia.

Rodolfo Franco (ilustrador). Fernán Félix de Amador. *El libro de horas*. París, 1910. Colección MLR.

Emiliano Di Cavalcanti y J. Prado (ilustradores). Rosalina Coelho Lisboa. *Rito pagão*. São Paulo, Monteiro Lobato & Cía., 1920. Colección MLR.



Autor desconocido. Belisario Roldán. *Llamas en la noche. Versos*. Buenos Aires, Editorial Tor, 1933. Colección MLR.



ALGUNAS ATALAYAS PARA VALORAR EL SIMBOLISMO EN SUDAMÉRICA

Evadirse hacia el pasado

Se vincula el Simbolismo al mentado declive finisecular de la cultura occidental ante el avance de la industrialización, que se manifiesta como realidad enfrentada a la espiritualidad y al arte. Abunda entonces, como dice Fausto Ramírez, el pesimismo, y una sensación de desencanto, la idea de estar experimentando una civilización en proceso de extinción; un panorama decadentista, producto del progresismo burgués, ante el que hay que resistir complaciéndose con lo placentero y refinado. Así, los valores del arte se privilegiarán ante los de la vida, y la belleza adquirirá significación por sí misma. El espíritu y las imágenes mentales (interior) prevalecerán sobre la percepción visual y sobre las apariencias (exterior), y el artista habría de ser el visionario capaz de percibir el 'alma' oculta de las cosas[4].

Debemos considerar al Simbolismo en la génesis de la modernidad, aunando idea y forma en su concepción y cristalización. Uno de los pintores simbolistas por excelencia, Maurice Denis, no dudaba en referirse al "triunfo universal de la imaginación de los estetas sobre los efectos de la estúpida imitación, triunfo de la emoción de lo bello sobre la mentira naturalista". Todo tiende a colocar de nuevo al ser humano en el centro de las preocupaciones, contrarrestando los caracteres de una época materialista, industrial y utilitaria. Para el caso sudamericano, en literatura, la confrontación entre el ideal humano y los objetivos materiales queda refrendada en el *Ariel* de José Enrique Rodó, en la disputa entre la América Latina (Ariel) y los Estados Unidos (Calibán), eligiendo la primera, al espíritu, como camino hacia la redención.

Ese apartarse de la realidad visible trae consigo la idea de escapismo, inmanente a las corrientes simbolistas, una evasión plausible de hacerse en tiempo y espacio, cualidades que suelen ir de la mano, y de la que encontramos una presencia tangible en Latinoamérica, como reflejo de lo que sucede en Europa. Podríamos, en tal sentido, señalar como antecedentes las remisiones a épocas pretéritas, desde la práctica historicista de la arquitectura en todas sus modalidades "neo", a la pintura evocativa de mundos clásicos o escenarios medievales, haciendo honor a la máxima malrauxiana de que la tradición no se hereda sino que se conquista.

En ese ir hacia atrás, se dieron en el Simbolismo recuperaciones del mundo clásico, vinculadas a reivindicaciones renacentistas, senda en la que, en el caso sudamericano podemos señalar la obra de los uruguayos Joaquín Torres García y Carlos Alberto Castellanos. Torres, en su etapa catalana (1895-1920) y en especial en los tres primeros lustros del XX, virará a lo clasicista en vinculación a Cataluña, con alguna actuación puntual relacionada con Uruguay como es la realización de paneles decorativos para el pabellón de su país natal en la Exposición Universal de Bruselas de 1910 en la que, según Gabriel Peluffo, sus figuras,

> *fuertemente asimilables a ciertos arquetipos de la escultórica y la iconografía mitológica griegas, pugnan a su vez por representar tipos humanos concretos: en esta caso buscan, con dificultad, asumir la caracterización somática del 'criollo' rioplatense. Basta observar, además, que los clásicos templetes helénicos que acompañaban muchos de los 'paisajes' torresgarcianos de ese periodo, han sido en estos murales sustituídos por ranchos de paja y terrón, al estilo telúrico de nuestros campos*[5].

Sobre el clasicismo de Torres hay libros específicos[6], aunque es periodo destacado en casi todas las monografías que le han sido dedicadas. No ahondaremos aquí en esta producción, no sólo por ese motivo sino por la escasa injerencia y conocimiento que de ella se tuvo en Uruguay, limitándonos a parafrasear a Peluffo, quien aludía a sus frescos clasicistas con paisajes bucólicos como "la utopía de la arcadia griega convertida en sustrato mitológico de la cultura catalana contemporánea... Esas pinturas... buscaban convertirse en imágenes emblemáticas de un movimiento historicista y latinista como fue el Noucentisme catalán"[7].

Otras sendas recuperacionistas de la historia fueron las medievales, con experiencias como la de los nazarenos alemanes y los prerrefaelistas ingleses, en distintos momentos del XIX, que enlazarían con fuerza con las propuestas de diseño dentro del ámbito del rescate de la actividad artesanal potenciadas por William Morris y sus epígonos. Entre otras repercusiones americanas podríamos mencionar la difusión de tipografías goticistas y orientalistas a las que tan afectos fueron ilustradores como el uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín o el catalán, radicado en la Argentina, Luis Macaya. O manifestaciones aún por estudiar a fondo como el exlibrismo, también vinculado al revival medievalista y a las formas simbolistas y *nouveau*, y que gozó de manifiesto apego en el cambio de siglo a ambas márgenes del Atlántico, por parte de artistas y bibliófilos.



José Luis Zorrilla de San Martín (ilustrador). Fernán Silva Valdés. *Humo de incienso*. Montevideo, Renacimiento, 1917. Colección MLR.

Simbolismo, nacionalismo y americanismo

A principios del XX en Europa se asistía al agotamiento de estos repertorios historicistas, propiciando la apertura a estéticas provenientes de otras latitudes, que se asumieron libremente por las llamadas vanguardias históricas: desde la estampa japonesa a la ornamentación prehispánica americana, pasando por las máscaras africanas y los ballets rusos entre otras *exoticidades*.

Algunas de las "evasiones" propiamente americanas se sustentaron en la recuperación de los pasados precolombino y colonial, a los que hemos dedicado trabajos en otras ocasiones[8], y que conformarían, junto a las exaltaciones patrióticas propias del momento de los centenarios de la emancipación, argumentos de la identidad nacional y americana. En este sentido, podemos tomar la idea de la Patria como huída hacia un pasado memorable, alegorizándose los hechos y los personajes de la historia, marco en el que estos son elevados al plano de lo mítico, representados a menudo abstraídos de realidades posibles, terrenales. Estas acciones, tendentes a crear identidades con sesgos ficticios, eran concebidas a modo de faros que nos conducirían a un futuro de grandeza.

En esa consolidación del ideario nacionalista, papel clave le cupo al monumento conmemorativo, el que, junto al funerario y a otras manifestaciones de la escultura pública vinculadas al embellecimiento urbano, va a resultar una vía de penetración "rápida" del Modernismo y del Simbolismo por el simple hecho de que gran parte de las obras fueron encargadas a artistas europeos, sea por el prestigio de los mismos, sea por la ausencia de escultores locales capacitados para hacer obras de tal calado, o por falta de casas de fundición apropiadas para cristalizarlas en nuestro continente[9]. Así, se dejará sentir la huella de maestros consagrados y con alta consideración en sus países de origen como renovadores del género, como los casos, entre muchos otros, de los italianos Leonardo Bistolfi y Edoardo Rubino, o los españoles Mariano Benlliure, Miguel Blay o Agustín Querol (autor en Guayaquil de la columna de la Independencia, con modernistas figuras evanescentes que ascienden por el fuste).



Miguel Blay. Tumba de Silvestre Ochoa (c.1910-1912). Cementerio del Buceo, Montevideo.
Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

Esta presencia directa de obras de creadores en plena renovación *nouveau*, harán de la estatuaria, en su tiempo, un género mucho más moderno y visible que las producciones pictóricas que a la vez se producían en nuestros medios, contagiando las producciones de escultores que, en forma paralela, se formaban entre sus países de origen y los centros europeos, como la chilena Rebeca Matte —"la escultora del dolor"[10]— y la argentina Lola Mora, formadas ambas con Giulio Monteverde en Roma. Los compatriotas de esta última, Pedro Zonza Briano, Rogelio Yrurtia o Alberto Lagos, así como los brasileños Rodolfo Bernardelli, Décio Villares o Corrêia Lima, conforman con muchos otros una generación que propició el más interesante momento hasta entonces de la escultura latinoamericana, proceso al que se irían sumando, conforme avanzaba el siglo, nombres como el del colombiano Gustavo Arcila Uribe, perfeccionado en Estados Unidos. Todos ellos serían autores de monumentos conmemorativos de acentuado carácter simbolista, en plena efervescencia de las corrientes nacionalistas.

Dentro de los idearios patrióticos debemos añadir como referencia el paisaje de tintes nacionalistas, rótulo este que fue uno de los postulados con mayor fortuna de cuantos se aplicaron a este tipo de pintura, por obra y gracia fundamentalmente de la literatura y la crítica de arte, creadoras de un discurso que los pintores asumieron como propio y lo reflejaron en sus catálogos de exposición, entrevistas y otros medios utilizados para difundirse. Uno de sus basamentos temáticos fue la herencia romántica de los viajeros europeos, que develaron aspectos tangibles de los escenarios y las costumbres americanas a lo largo del XIX, con la diferencia que, aun recurriendo a imaginarios similares, los artistas de entresiglos la incorporaron no desde la sensibilidad del cronista sino uniéndolos a un discurso ideológico, nacionalista, propio de la modernidad, como base para la riqueza y el progreso de la nación.

En esta secuencia debemos considerar también ciertas estéticas socialistas, propias del primer tercio del XX, como evasión hacia un glorioso porvenir, de alto contenido simbólico. Respecto de ellas, una de las cuestiones interesantes que se advierten en Latinoamérica es el hecho de que, junto a la iconografía patriótica, en su momento interactuaron presionando sobre un presente decepcionante, necesitado de ser corregido, aunque no generaron particularmente un imaginario decadentista, sino, por el contrario, enaltecedor. Esto, claro está, sin desconocer la otra faceta del arte social, la más realista, que tomó el camino de la denuncia y el retrato de una sociedad marginada y oprimida, en la que arte y literatura fueron de la mano.

Entre el deseo y la bohemia

En lo que atañe al espacio, otros "escapes" simbolistas pueden darse hacia territorios internos (el alma y sus múltiples recovecos, entre ellos el deseo), hacia los "más allá**e**s" (la muerte, el cielo, el infierno), a espacios no hollados del universo (desde las profundidades del mar a las elevadas constelaciones), o a regiones exóticas que propicien un transportamiento a otra realidad. En este último caso no se dio solamente en la superficie del lienzo sino que algunos artistas lo hicieron realmente, como Paul Gauguin huyendo a las antípodas, "con la esperanza, totalmente ilusoria, de encontrar allí una vida totalmente 'natural', libre de las cargas de orden emblemático que él observaba en Europa[11]. O las experiencias similares que hallamos en Latinoamérica como el nietzchiano retiro del argentino Fernando Fader en las sierras cordobesas[12]; la vida de primitivo que llevaría el venezolano Armando Reverón en su choza de Macuto[13], en esa búsqueda insaciable de hallar la armonía entre hombre y naturaleza, y que dotaría a sus paisajes de un halo espiritual, intimista, aunque no siempre carente de anécdota. En cuanto al deseo, podemos referir aquí a la pintura que plantean dentro de las aulas distintas "situaciones eróticas", como diría Milliet de Oliveira, en el que afirmaba que, en la academia, se recurría a un erotismo

> *camuflado sobre temas mitológicos, bíblicos, históricos y exóticos. El diseño del desnudo, disciplina obligatoria en la formación académica, fue representación del cuerpo aislado o en grupo, transgrediendo raramente las normas de la buena técnica, de la perfección anatómica del convencionalismo, adoptando postura en favor de una mayor libertad expresiva*[14].



Mario Radaelli (ilustrador). Eduardo Perotti. *Las horas suspensas*. Montevideo, Editorial Renacimiento, 1917. Colección MLR.

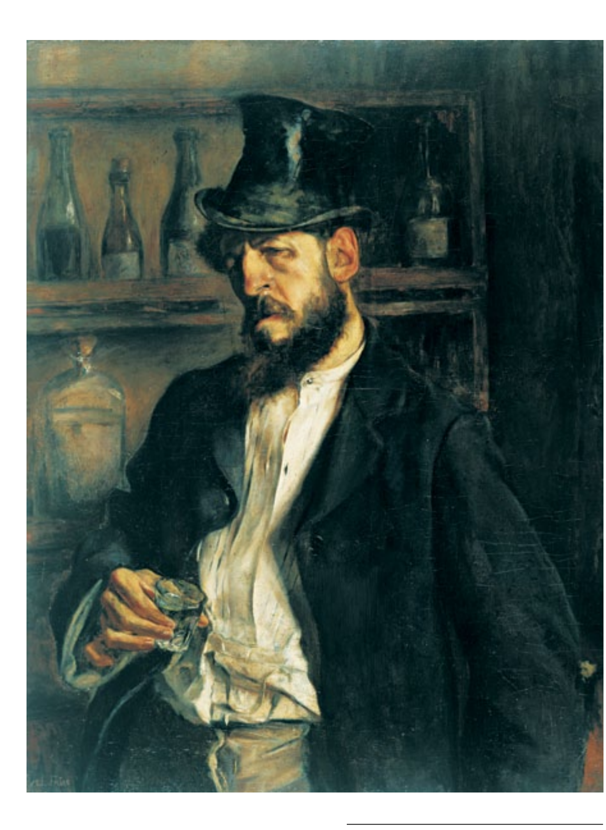
Como se aprecia, se trata de un concepto de erotismo ampliamente superado por el simbolismo de las *salomés* y *judiths*, convertidas en *femmes* fatales, en vampiresas, en devoradoras de hombres, en provocadoras de una muerte inevitable. El mito de Salomé, de origen bíblico, encerraba los factores más determinantes del Simbolismo, el misterio, el peligro, la promesa, el engaño, lo inaccesible, la voluptuosidad, el objeto de deseo, el lujo, la mujer imprevisible y castradora. Va a darse una verdadera "salomemanía", coincidente con el ascenso social de la mujer gracias a sus conquistas en el plano social. "El Simbolismo da expresión evidente a este sentimiento, idealizando a la mujer hasta el extremo, hasta hacer de ella un ser absurdo e inmaterial"[15]. Lola Caparrós habla de un debate entre esa "mujer fatal, destructiva, tentadora, de maléfica influencia, asociada a la crueldad, la muerte, la perversión, cautivadora del espíritu por el cuerpo, es decir un ángel negro" y "la mujer pura, ideal, espiritual y mística, un ángel blanco que socorre al hombre"[16].

Por contrapartida, dentro de los imaginarios masculinos gozarán de fortuna los desprendidos de una de las obras literarias más leídas en el fin de siglo, las *Escenas de la vida bohemia* (1847-49) de Henry Murger. Su éxito internacional fue potenciado por la ópera *La bohème*, de Giacomo Puccini, basada en dicha novela y estrenada en Turín en febrero de 1896, y cuya primera representación fuera de Italia sería en Buenos Aires cuatro meses después. En ese ancho caudal se da cabida a una imagen personal basada en la invención de una moda propia con notoria presencia de capas, chambergos y pipas, una actividad sustentada en la vida nocturna y sus derivados, tertulias, cabarets y borracheras, y una existencia marcada en casos por las penurias económicas, el rechazo social, las depresiones, las drogas y el suicidio.

A todo ello acompaña una crítica artística que exalta la bohemia, y en la que no faltan las narraciones fantasiosas que van conformando leyendas personales de artistas, recogidas también en las primeras historia del arte publicadas en los diferentes países americanos, a lo que se suma en los mismos, en una época de circulación muy lenta de las informaciones, toda una mitología vinculada a los artistas que estaban residiendo, permanente o temporalmente en Europa. Entra a funcionar la imaginación local que suele exaltar e idealizar aquellas estancias, tanto que la ausencia, en ese sentido, se convierte en un elemento favorable para quienes se hallan en plena consustanciación con el arte y la cultura de los centros neurálgicos, y creciendo aparentemente a un ritmo de gigantes que se asume como imposible en nuestro medio.

Más allá de su enorme fortuna literaria, la imagen del artista bohemio es uno de los temas que aparece representado a menudo en la producción de los sudamericanos, pudiendo mencionar al venezolano Antonio Esteban Frías y su cuadro *El borracho*, de ejecución academicista; *El pintor bohemio* del chileno Ezequiel Plaza; el *Autorretrato* (1918) del boliviano Cecilio Guzmán de Rojas que se conserva en el Museo de la

Moneda en Potosí, en donde "el bombín, la flor, el cigarrillo y la fotografía de mujer delatan los últimos resabios del decadentismo modernista"[17]; o *El bohemio* (1929) del colombiano Francisco Antonio Cano. Indudablemente, puede advertirse en el caso del hombre bohemio, un ser terrenal, acuciado por los infortunios y la desesperanza, mas bien alejado de los mundos imaginados y de ensueño, inalcanzables, al que estaban adscritas las *salomés* y otras representaciones etéreas e intangibles, o tangibles pero idealizadas.



Antonio Esteban Frías. *El borracho* (1901). Óleo sobre lienzo, 90 x 71 cm. Galería de Arte Nacional, Caracas. GAN-1263



Ezequiel Plaza. *Pintor bohemio* (s/f). Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cms. Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Chile.

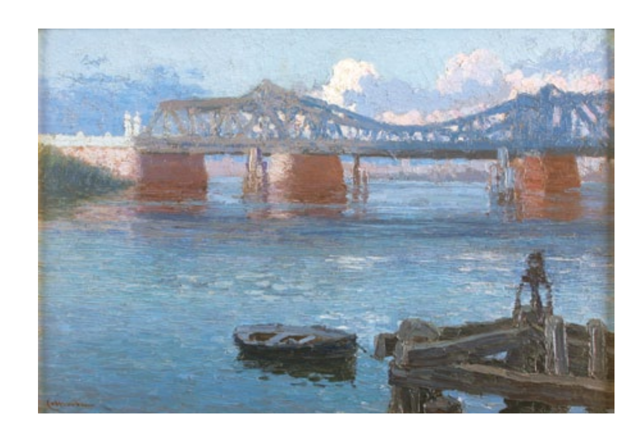
Paisajes del alma

Centrando nuestra atención en la pintura de paisaje, y al igual que ocurre en otros ámbitos del Simbolismo, la delimitación respecto de qué puede o no denominarse simbolista se torna compleja ya que son muy cercanos los conceptos del "Simbolismo" con los de cierto "Naturalismo romanticista", un "Posromanticismo" que fue muy habitual tanto en las academias latinoamericanas del cambio de siglo, como en propuestas independizadas de la misma. Una diferencia fácil de advertir es el carácter de paisajes "reales", existentes, en el caso de los últimos, y un más marcado carácter de invención, de paisaje imaginario, en el caso de los simbolistas, aunque no es esta una pauta que pueda tomarse a rajatabla, en tanto son varias las alusiones a sitios concretos que se advierten en el Simbolismo y pensamos aquí en los paisajes del ruso Nicolás Ferdinandov en el caraqueño Cementerio de los Hijos de Dios, que también pintaron con halos de misterio sus seguidores venezolanos. Por su parte, los paisajes románticos no suelen carecer de valores que se citan como propiedades del simbolismo: las penumbras, el misterio, la soledad, la melancolía, lo fantasmagórico... En definitiva, ambas vertientes se tiñen de elementos comunes que dificultan a veces separar los tantos categóricamente.



Nicolas Ferdinandov. *Amanecer en el Cementerio de los hijos de Dios* (1919). Gouache sobre cartón, 69 x 54,5 cm. Galería de Arte Nacional, Caracas. GAN-2768

En esos "paisajes del alma", sus representaciones, es patente la afición de los simbolistas de buscar esas sustancias recurriendo a escenificaciones que van desde las brumas matinales a los nocturnos, pasando por los bosques crepusculares e invernales, y temas que alcanzarían picos de interés en épocas de guerra como las ciudades desoladas o directamente en ruinas, netamente decadentistas. Dentro de los nocturnos, en los que suele campear la luna como elemento perturbador y de hondo misterio, podemos considerar a los seguidores latinoamericanos del estadounidense James McNeill Whistler, que fueron legión (Montenegro y Rivera en México, Collivadino y Quirós en Argentina, Causa en Uruguay, Camilo Mori en Chile y siguen las firmas), así como aquellos influidos a principios del XX por la pintura española de factura sombría y colores amarronados, vinculada críticamente a la decadencia de España tras el "desastre" del 98. Varios artistas recurrirán al artificio de trazar un perfil industrial de las urbes a modo de paisajes tristes y solitarios, encerrando la negación simbolista a la sociedad burguesa y a su concepto de progreso. En esta línea podemos aludir también a los paisajes portuarios, desiertos, muchos en línea whistleriana, y que suelen incluir la presencia de barcas aplastadas, como si fueran ataúdes.



Pío Collivadino. *Puente de la Noria, Azur* (1916). Óleo sobre tabla, 39 x 58 cms. Zurbarán Galería, Buenos Aires.

Estéticas de la muerte

Todo lo señalado suma en la concepción de un decadentismo entendido como sinónimo de final, de crepúsculo, de agotamiento, marcado por la languidez, la tristeza y la desolación, y en definitiva, por la muerte. Respecto de este tema, caro también al Romanticismo[18], sus argumentos caracterizarán las letras y el arte de entresiglos sumergidos en esa idea de estar viviendo el final de una era, siendo particularmente interesante para nuestro campo de estudio las tenebrosas iconografías que signaron a buena parte de la producción gráfica. Libros y revistas se verán inundados de calaveras, serpientes, esqueletos, monstruos de lo más variopinto, cofres repletos de joyas, y de todo lo que recordara de manera ineludible la fugacidad de la vida, el *memento mori*.



Gregorio López Naguil. *Memento mori* (c.1921). Tinta sobre papel, 29 x 21 cms. Colección MLR.



Gaspar Besares (ilustrador). Pedro Caro. *Flores exóticas*. Buenos Aires, 1921. Colección MLR.

En el mismo sentido, en esa convivencia con la muerte, la imagen del cementerio como espacio de contacto entre lo terrenal y lo celestial gozará de una nueva consideración literaria y estética, tanto en sí misma como en sus sugestivas significaciones, conformando esos imaginarios verdaderos paisajes simbolistas; los cipreses, lo grisáceo de los días y de los mármoles, los vahos matinales, la gelidez invernal, la soledad y la melancolía, comportan un cúmulo de sensaciones que trasciende la época, en tanto es experiencia plausible de revivirse, y que hasta podríamos considerar necesaria para entender ciertos alcances sensoriales del Simbolismo. Y al hablar de cementerios, es ineludible referirnos a las representaciones artísticas de los mismos, no solamente la estatuaria funeraria, sino también la multiplicidad de simbologías propias de la muerte y habituales en estos recintos, como la clepsidra alada *(tempus fugit)*, el león dormido, la columna interrumpida, las flores del sueño o adormideras *(papaver somniferum)* cultivadas para la producción del opio, y otras simbologías específicas.



G. Patrizi (escultor). Relieve en el Mausoleo Abbiati (1920). Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires. Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

Nos resulta apropiado citar nuevamente aquí al Cementerio de los Hijos de Dios de Caracas, y su influencia en el ruso Ferdinandov y su círculo de seguidores. Al margen de la pintura, los anales del arte de ese país mencionan a dicho sitio como uno de los preferidos del grupo, acudiendo varias noches en busca de sensaciones e inspiración artística. De esas incursiones subsisten algunos relatos, como el de

Fernando Paz Castillo quien narra que Ferdinandov, una de esas veladas,

> *se empeñó en tocar un aire popular y religioso de la vieja Rusia... que según la impresión de quienes la oímos, por su naturaleza popular no desentonaba con el sitio, el cual, después de todo, tenía la universalidad, inmodificable a través de los siglos, de la presencia de la muerte. (...). En realidad, el ambiente era romántico y adecuado a sus sentimientos. En el fondo del cerro cubierto como por un manto de terciopelo. El paisaje y la emoción de esta noche, magnífica, los captó en uno de sus lienzos, en el cual representa el Cementerio: por sobre los muros en ruina, un cielo azul profundo, con algunas estrellas. En el suelo un césped claro que ofrece un ligero contraste con el aire y el cielo, y por sobre las tumbas la forma de la puerta central y las laterales se convierten en una gran cruz, que no se sabe si es de sombra o de luz*[19].

Vertientes religiosas

Las vertientes religiosas representan indudablemente un sesgo potente para estudiar el Simbolismo y la Modernidad latinoamericanos, pero los prejuicios de cierta historiografía "progresista" que ha visto en estas manifestaciones un carácter insoslayablemente retrógrado, las ha despreciado cuando no ninguneado. Falta aun trazar una concienzuda historia del arte religioso contemporáneo, que uniera la plástica con la arquitectura, también de gran relevancia y más tenida en cuenta por sus historiadores, lo que sería sin duda revelador y cambiaría muchos puntos de vista. Nombres como los de los argentinos Norah Borges, Horacio Butler, Raúl Soldi, Juan Antonio Ballester Peña o Juan Antonio Spotorno, el chileno Carlos Valdés Mujica[20], el ecuatoriano Víctor Mideros, o el madrileño-uruguayo Eduardo Díaz Yepes, autor del *Cristo obrero* de la iglesia de Atlántida, engrosarían una interminable lista de creadores a ser revisitados dentro de estos lineamientos.

Una de las claves para entender este proceso la proporcionan Huyghe y Rudel, al afirmar que, a finales del XIX, las representaciones religiosas se mostraban más cercanas a la pintura de historia que a los valores del espíritu, o dicho de otro modo, se trataba más de un imaginario historicista, derivado de un proceso de laicización, que un arte con posibilidades devocionales:

> *El espíritu de la realidad, de resurrección, de presencia del pasado con que se trata la historia vuelve a encontrarse en el género vecino, la pintura religiosa, que ha perdido todo valor de simbolismo a pesar de todos los esfuerzos de los Nazarenos alemanes a comienzos del siglo y los prerrafelistas ingleses. Se dejó invadir por los géneros combinados de la historia y la alegoría*[21].



Fernando Paillet (fotógrafo). *Cristo*. Repr.: *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, año IV, Nº 69, 15 de mayo de 1924. Colección CEDODAL, Buenos Aires.

El cambio de estas pautas estéticas, determinada en muchos casos por profundas convicciones religiosas por parte de los artistas, derivará en el relanzamiento de un arte cristiano desde esa mirada más espiritual, capaz de fungir como refugio de las almas. En el caso latinoamericano, en tanto reflejo de lo europeo, veremos a menudo en reseñas y entrevistas a artistas numerosas alusiones a Dios, incluyendo alucinaciones y otras extasiadas visiones suprarrenales, deterministas en las biografías de aquellos. Nos viene a la mente el testimonio del argentino Jorge Larco al relatar que, tras el encuentro entre Miguel Carlos Victorica y su maestro Ottorino Pugnaloni, Victorica visitó un templo, "se inclinó de rodillas ante el altar, y alzando los ojos al Altísimo, pidió una sola cosa, con el mismo fervor que pedían los Santos de antaño la salvación de su alma y la Gloria eterna: ¡Quiero ser pintor! ¡Dios mío, quiero ser pintor nada más! ¡Nada más que pintor, nada más!"[22].

El caso paradigmático de Mideros representa un capítulo singular en esta senda de religiosidad. El artista viaja primeramente a Roma en 1918 como agregado en la Legación ecuatoriana, retorna a Quito y vuelve a marcharse a principios de los 20. Allí atenderá fundamentalmente al arte clásico y, en sendas más cercanas en el tiempo, al prerrafaelismo inglés y a los simbolistas franceses, al alegorismo de Puvis de Chavannes, a lo visionario de Redon y a lo esotérico de Moreau, al decir de Rodríguez Castelo. También se han señalado como vinculantes las obras de William Blake, Gustave Doré y el belga-argentino Víctor Delhez[23]. Como diría José Gabriel Navarro, en Roma Mideros "se dedicó a la pintura religiosa simbólica, a consecuencia de un ataque de misticismo... Llegó a Quito y se dedicó a los estudios bíblicos, y... se inclinó a trasladar al lienzo escenas de los libros santos... Mideros es un gran pintor, pero de un mundo que no es el nuestro"[24].

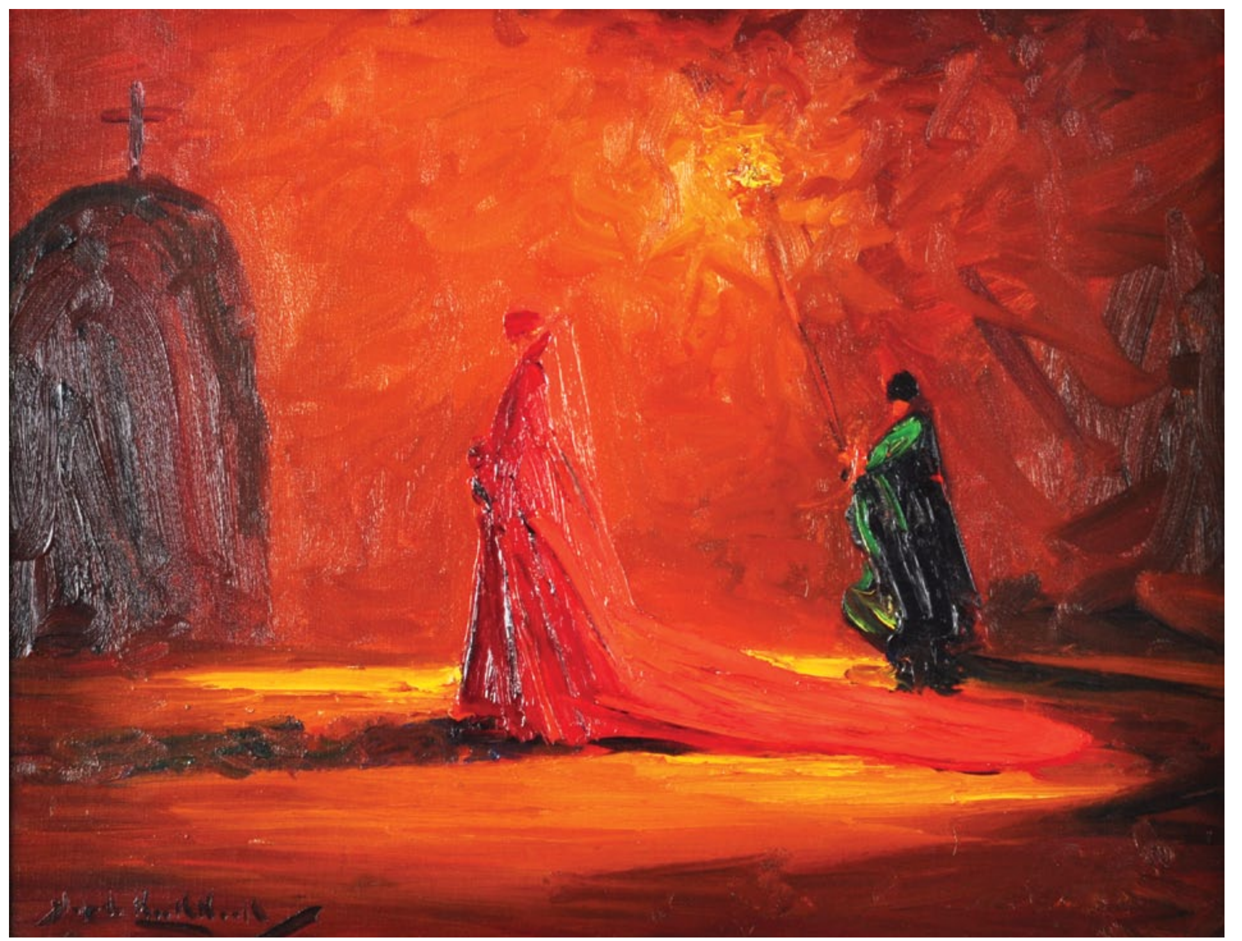
El cariz religioso de su propia familia, la tradición del arte quiteño que reinterpretará con tintes estéticos y propuestas temáticas absolutamente modernas para el medio, un alto grado de difusión y promoción, y finalmente la aceptación de la pintura simbolista por parte de los coleccionistas, resultarán, junto a otros aditamentos, un cóctel poderoso para que Mideros se instale con fuerza como referente artístico de la sociedad quiteña, generando acusaciones como las de Jorge Diez en 1938, que aludía a razones puramente mercantilistas para continuar estas líneas: "Con su arte místico tiene, en efecto, un mercado seguro en las órdenes religiosas, en las familias devotas de nuestra burguesía y en los medios artístico-piadosos de Colombia"[25]. Cuatro años después quien reflexionaba era José Alfredo Llerena, señalando como causante del éxito de Mideros la psicología ecuatoriana tendente a la exageración y al patetismo[26].

Experiencia *visionaria* anterior a la de Mideros, aunque no tan extendida en el tiempo como la suya, es la del argentino Faustino Brughetti, autor de varias series religiosas entre las cuales destacan treinta notables dibujos a la carbonilla ejecutados entre 1915 y 1916, y que fueron tardíamente publicados por su hijo, el reconocido crítico (ya fallecido) Romualdo Brughetti[27]. Los mismos, como éste indica, ilustraban una suerte de diario íntimo de su padre en donde abarcaba temas vinculados a la naturaleza, el hombre, la creación artística, la ética, la estética, las virtudes y los defectos humanos. Que no fue esta una incursión puntual de Faustino Brughetti lo prueban otras obras del artista, entre ellas un proyecto anunciado en 1926 (pero nunca concretado) de una edición a titularse *Cristo ante el dolor humano. Exégesis autocrítica*, que iba a incluir una tricromía y cuarenta y cinco grabados reproduciendo obras pictóricas del autor.

Otro trayecto, una suerte de paisaje teñido de religiosidad que recurre a estéticas posimpresionistas, es el que advertimos en la obra de otro argentino, fray Guillermo Butler[28] (un temprano y verdadero moderno, arrinconado como tal en la consideración dentro de su país) o en algunos cuadros de sus compatriotas José Malanca y Américo Panozzi. Dentro de las figuraciones plausibles de ser enmarcadas en vertientes simbolistas y posimpresionistas, podemos remitir a algunas de las obras del venezolano Reverón en torno a 1920, como *La procesión de la Virgen del Valle*, descrito por Juan Carlos Palenzuela como

> *un cuadro fantástico. La noche queda representada en notas azules y en lo elevado de los oscuros árboles. Una manifestación marcha, vela en mano, en torno a la Virgen. En primer término, un sacerdote y, tras él, tres monaguillos, quienes portan cruces. En otro primer plano, a la derecha, algunas mujeres contemplan la procesión. Todo el suceso que se describe y el sobrecogimiento de la escena, lo logra el pintor con breves y repetidos toques de color. Con los brillantes puntos de luz de las velas, consigue representar a numerosos fieles y la profundidad de la obra*[29].

Obra vinculable en sensibilidad y discurso a las tenebrosas procesiones que pinta obsesivamente en la Argentina el inglés Stephen Koek-Koek[30].



Stephen Koek-Koek. *Cardenal* (1928). Óleo sobre lienzo, 60 x 70 cms. Zurbarán Galería, Buenos Aires.

Reflexiones en el tintero

Presentados estos variados *territorios de escapismo*, cabe preguntarse hasta qué punto en América importamos no solamente las formas sino también los contenidos simbolistas. Dicho de otro modo, indagar cuánto hay de epidérmico esteticismo y cuánto de idealismo y compromiso real en el Simbolismo latinoamericano. ¿Tenía el artista latinoamericano necesidad de "evadirse" de algo? A priori parece más bien una impostación, una adaptación local (aunque mucha producción latinoamericana se da en Europa) a algo ajeno, avatares de una decadencia europea heredada en sus formas que no en sus esencias. No es menos cierto que el Simbolismo se muestra capacitado para dotar a los artistas latinoamericanos de una estética diferente y de parámetros de reflexión interna de los que ellos, a veces, se apropiaron.

El Simbolismo tendrá fortuna plástica por esa necesidad acentuada cada vez más en el quehacer artístico latinoamericano de "poner el reloj en hora" respecto de lo que se estaba realizando en los centros neurálgicos, aunque luego trasladarlo y sobre todo asentarlo va a ser más difícil; de ahí que haya sido mayor el éxito de la ilustración de libros que la producción pictórica, ya que mientras esta quedó adscrita a firmes condicionantes de mercado, la primera disponía de canales de popularización mucho más efectivos, y el plus de contar con los literatos como interesados de privilegio.

Seguramente el hecho de que no se haya cristalizado una enjundiosa producción simbolista en la pintura, puede deberse al hecho de que estas tendencias no eran del todo apreciadas por los potenciales coleccionistas, una burguesía acaudalada y optimista, a la que estos imaginarios les producía rechazo moral y estético. Ciertamente, esta realidad habría de cambiar con el paso del tiempo, y, como era habitual, con el arribo de obras o artistas europeos a tierras americanas, los que en nuestro medio, solamente por su carta de origen, gozaban de otros miramientos por parte de los compradores, propiciando así la legitimación de temáticas y estéticas sin demasiada tradición en los ámbitos artísticos locales. Ello sucedió, por caso, con la

producción simbolista del ruso Nicolás Ferdinandov (1917) en Caracas, o la de los españoles Miguel Viladrich (1919) y Julio Romero de Torres (1922) en la Argentina.

El Simbolismo pictórico

> *no tuvo una definición programática unitaria, lo que supuso, incluso si es analizado desde una perspectiva internacional, que, por lo menos, hubiera en él dos corrientes dominantes: una, más ideísta, preocupada por transmitir emoción a través de los contenidos y, por tanto, criticada por su fuerte impronta literaria; otra, más centrada en el desarrollo de las formas, que se integró espontáneamente en el desarrollo global de las vanguardias históricas de comienzos del XX*[31].

Bajo dicho prisma, y centrándonos en la primera de las corrientes señaladas, la ideísta, que podríamos situar genéricamente para el caso sudamericano entre 1895 y 1925 en consonancia también con las experiencias mexicanas estudiadas por Fausto Ramírez, advertimos un agotamiento en el plano de la ilustración simbolista a mediados de los años 20, aunque este no se da aun en la pintura y en el grabado, que van a gozar de gran vitalidad a partir de los años 30. Valgan como muestras de ello la propia obra de Víctor Mideros y Eduardo Solá Franco en Ecuador, Helios Seelinger en Brasil o Arturo Borda en Bolivia, en el caso de la primera, y la de Pompeyo Audivert y Víctor Delhez en la Argentina en lo que al grabado respecta. A Delhez se lo ha señalado como posible influjo de Mideros, y resulta interesante el ejercicio de cotejar sus respectivas visiones del Apocalipsis, partiendo de los óleos del ecuatoriano[32] y de los grabados del belga radicado en la Argentina[33], en la senda marcada desde finales del siglo XV por la serie gráfica de Durero.

A la vez, varias pautas presentes en las corrientes simbolistas han persistido hasta nuestros días a través de otras vías plásticas, atravesando propuestas divisionistas, expresionistas, futuristas, metafísicas o surrealistas, que responderían en parte



Pompeyo Audivert. *Estampa* de la serie *Vía Crucis* (1929). Linóleo sobre papel, 54.5 x 36.5. Zurbarán Galería, Buenos Aires.



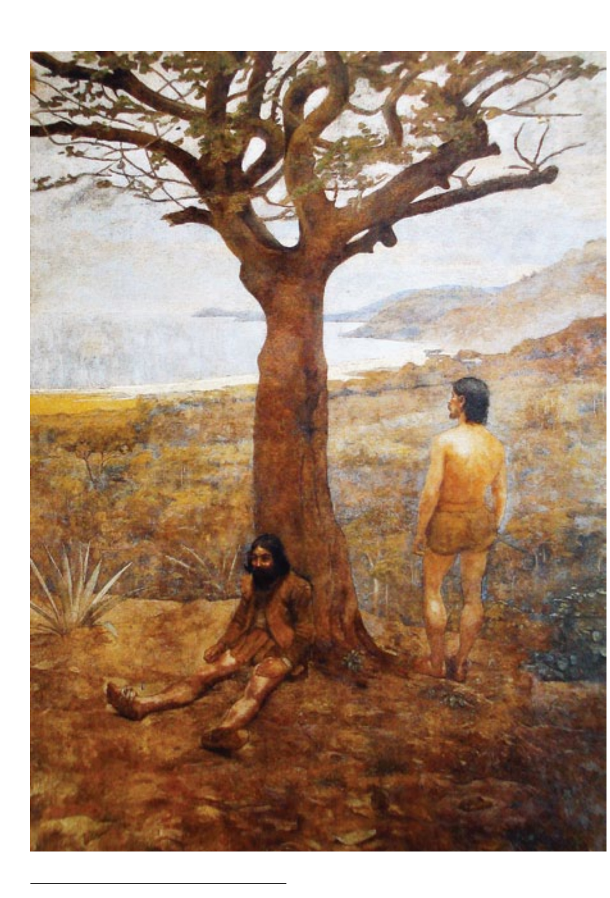
Víctor Delhez. *Al lector*. Xilografía, 31 x 40 cms. Incluida en la carpeta *Fleurs du Mal par Charles Baudelaire*. Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda., 1950. Colección MLR.

a esa segunda corriente a la que refería Calvo Serraller, determinada por la forma. El *Art Deco*, que tuvo su punto más álgido justamente en 1925, en París, con la Exposition des Arts Décoratifs, conservó entre sus realizaciones un alto grado de simbolización, y para confirmarlo, en el caso latinoamericano, es fácil remitirse a la obra de artistas como los brasileños Antonio Gomide, Vicente Do Rego Monteiro o Vítor Brecheret, que coincidieron en París en 1921[34], y otros como el argentino Alfredo Guttero, el uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín o el colombiano Rómulo Rozo, activos en la capital francesa en aquellos años y que transitaron los lineamientos decó. Todos ellos tuvieron como uno de sus elementos en común, durante los años 20, el de dedicar parte de su producción, siguiendo esta visión decó, a las temáticas católicas, uno de los epicentros de irradiación simbolista en los años de entreguerras, en el lógico proceso de regeneración espiritual tras la contienda, y que es senda que transitaron numerosos artistas europeos, y por citar sólo a dos, el escultor croata Ivan Meštrović, creador de figuras *decó* de gran carga melancólica, y el español Victorio Macho, que tan vinculado estaría a Latinoamérica durante su vida y trayecto plástico.

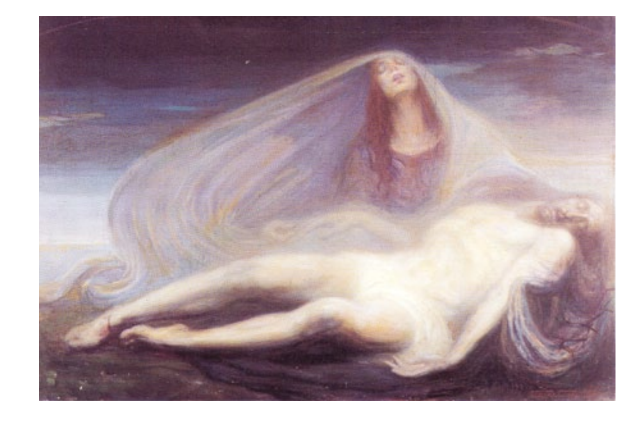
Retomando como referencia al Simbolismo "ideísta", y repasando las trayectorias que pudimos advertir como relevantes en la bibliografía de los distintos países, nos atreveríamos a afirmar que, más que "artistas simbolistas", lo que nos encontramos es con generaciones que cultivaron conceptos y formas simbolistas. Lo que se denomina "simbolismo", en Sudamérica, no es una tendencia cohesionada sino que depende de actitudes y trayectorias particulares, y según en qué sitio se proponen llevarlas a cabo.

A ello debemos añadir el hecho de que esta faceta es un eslabón más en una cadena versátil de producción, y de hecho hay artistas que puntualmente pintaron no más que unos pocos cuadros que podríamos signar realmente como simbolistas, por casos los *Dante y Beatriz* de los venezolanos Cristóbal Rojas y

Arturo Michelena, ambos en 1889, *Os descubridores* (1900) del brasileño Belmiro de Almeida, o *Peñón antiguo, Mallorca* (1907) del argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós, artista este que en los tres primeros lustros de siglo se movió entre Roma, Florencia, Mallorca y París, y cuyas obras, muchas de ellas "nocturnos", sin ser del todo simbolistas, muestran que el artista estaba en buena medida imbuido de dicho espíritu. Lo mismo podemos decir de su compatriota Emiliano Gómez Clará, que transitó destinos similares, y que dejó obras muy simbolistas como *La pietá*, que se conserva en el Museo Caraffa de Córdoba.



Belmiro de Almeida. *Os descobridores* (1899). Óleo sobre lienzo, 260 x 195 cms. Museu Histórico e Diplomático de Itamaraty - Ministério das Relações Exteriores, Río de Janeiro.



Emiliano Gómez Clará. *La pietá*. Óleo sobre lienzo, 130 x 200 cms. Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa", Córdoba.

Junto a este espectro de limitación, hay algunos casos de simbolismo prolongado, como el del colombiano Marco Tobón Mejía en París, que si bien incluyó la ornamentación de revistas y libros, terminó sobresaliendo en las décadas del 10 y el 20 como escultor y medallista notable, siempre en esa línea idealista, o el uruguayo Carlos Alberto Castellanos, configurador de una singular y colorista iconografía, navegando entre el clasicismo y el simbolismo. Víctor Mideros, aun cuando su producción es posterior a la de los citados, sobresale como pintor simbolista por excelencia, decantado por esta tendencia como actitud central y definitiva, tanto que nos es difícil encontrar un referente similar en el continente. Y a ello debemos sumar la alta calidad plástica, la carga significativa y la religiosidad, que devienen en la consolidación de una figura singularísima. Bien se le puede achacar el haber sido anacrónico respecto de los movimientos de avanzada, pero esa realidad no invalida su convicción ni su trayectoria.

Así pues, y por lo general, en Latinoamérica, el Simbolismo como tal es uno de los tantos platos del menú artístico que prueban los artistas (sobre todo en formación) en el cambio de siglo. Calvo Serraller refiere, respecto de los artistas que hicieron simbolismo en España[35] —y que es perfectamente aplicable a los latinoamericanos—, que basta citarlos

> *para comprobar las muy diferentes personalidades, talentos, estilos y hasta generaciones que se entremezclaron bajo el genérico rótulo del simbolismo artístico, que aglutinó a todos, más por la negación del naturalismo y el materialismo que por la unidad de las propuestas alternativas, y, aún menos, por la codificación de unas normas artísticas concretas*[36].

Conviven en un mismo artista propuestas muy diferentes, en un corto lapso;

> *El eclecticismo es el resultado de una falta de vitalidad creadora, que induce a orientar todo el talento en hallar más o menos felices combinaciones a partir de lo consabido; mientras que las locas mezclas finiseculares fueron, por el contrario, el precipitado de una efervescencia, de una fiebre o una ebriedad; vamos: algo así como la consecuencia de un exceso de ideas, de un vitalismo creador desenfrenado. En este sentido, se produce una dinámica de cambios acelerados, que hace que un mismo autor viva sucesivamente, y hasta simultáneamente, experiencias estéticas contrapuestas*[37].

Una de las señas de modernidad, que engarza con lo que denominamos globalmente *Modernismo*, es la idea de formación del artista integral, total, en ámbitos en los que asistimos gradualmente a una desjerarquización de las artes en cuanto a la producción digamos "independiente", ya que tanto la Academia como el mercado mantienen encumbrada a la pintura y a la escultura como géneros *nobles*, y al dibujo como basamento de ambas expresiones. El grabado, la ilustración y las artes decorativas en general irán teniendo acceso paulatino a las aulas y a los salones, pero siempre en un plano secundario de consideración, mientras se asiste a una verdadera democratización del arte basada en las tiradas masivas y la multiplicación de la obra, a las que supo acompañar una difusión a gran escala y muchas veces a bajo coste.

Así, esas expresiones de modernidad fueron creciendo fuera de los espacios de la academia, en terrenos que a priori

no le interesaban a esta en particular, pero que era evidente que resultaban de gran efectividad y penetración social, tanto que ese cierto desdén inicial dejará paso a una apertura y a un *aggiornamento*, en la que tuvieron mucho que ver artistas productores de estas manifestaciones que fueron accediendo al control de las aulas a través de la docencia en las mismas. Aun así, las *nobles* bellas artes siguieron mandando dentro de la academia, que empezaba a sentirse desbordada ante la versatilidad de los nuevos trayectos marcados dentro de un ámbito artístico que ya no controlaba del todo, aunque las academias siguieron ejerciendo en el mismo una buena porción del poder económico al seguir representando la veta artística de los gobiernos, y manteniendo bajo su égida a parte de la creciente clase coleccionista.

Ese control se estableció también, desde un comienzo, en la confección de las primeras "historias del arte" nacionales y continentales, y su impronta, ya por suerte bastante diluida (aunque no del todo), nos ha llevado a construir una visión incompleta de nuestra modernidad, basada casi exclusivamente en la pintura y en la escultura, y tomando al resto de las manifestaciones como algo anecdótico, como un pintoresco complemento, manteniéndoles vigente el sambenito de "artes menores", cuando fueron en realidad estas artes las que a menudo renovaron con mayor peso, ímpetu y eficiencia las estéticas e iconografías de nuestros ámbitos artísticos en Sudamérica.

La actitud de los creadores supo ir acorde a esos nuevos tiempos, y, aunque se valoraran más sus producciones al óleo, se manifestaron con sentido moderno, oponiéndose en la práctica a los encasillamientos y asumiendo todas las alternativas que pudieron, dando vigencia a ese nuevo camino que se abría en cuanto a la correspondencia de todas las artes, no solamente las plásticas sino también otras que no trataremos aquí como la literatura o la música. Varios fueron los artistas que se dedicaron a publicar sus poemarios, como varios los escritores que transitaron las vías de la ilustración y la pintura. Y todo ello en una esfera de recuperación de las artes y los oficios manuales tradicionales, y en especial las artes populares, fundándose desde la segunda década de siglo, en varias latitudes, escuelas de artes y oficios dedicadas a las cerámicas, los textiles, los vitrales y mobiliario doméstico que, entroncando con un resurgimiento de lo americano, recuperaron diseños del pasado prehispánico para aplicarlo a las modernas artes decorativas.

Bien podríamos tomar como paradigma de ello al argentino Alfredo Guido, a quien la historia del arte argentino lo recuerda fundamentalmente por su premio en el Salón Nacional de 1924 por su óleo *Chola desnuda*, una suerte de venus cuzqueña, y apenas si hace referencia a su eximia realización de aguafuertes e ilustraciones de libros en sendas simbolistas, sus mobiliarios, cerámicas y grabados de temática indigenista, o sus pinturas murales en aquella década[38]. Siendo uno de los más modernos, por no haberlo sido en pintura (quizá, al menos desde nuestra óptica, su faceta menos innovadora), la "gran" historia lo marginó hasta ahora, equivocadamente.



Alfredo Guido. *La maja negra (Tórtola Valencia)* (1916).
Aguafuerte, 54 x 50 cms.
Colección MLR.

El modernismo: el "shock" de lo nuevo

Manteniendo vínculos evidentes en estéticas y conceptos con el Simbolismo, y nacido de su seno pero trocando muchos de sus postulados ideológicos, va a hacer su aparición en el horizonte el *Art Nouveau*. Caracterizado por una nueva actitud ante el arte y la vida, el *Modernismo* en todas sus variables y acepciones, va a ser como un despertar del sueño simbolista, o al menos una tentativa de ir aligerándolo, manifestándose en las antípodas del espíritu decadentista, renegando tanto de los estilos históricos como de la repetitiva producción industrial, y mostrándose como un "estilo joven" *(Jugendstil)* y moderno *(Modern Style)*, vivo y orgánico, libre *(Liberty)*, partiendo de las realidades del presente y abanderando un tiempo pleno de innovaciones estéticas y de modernidad, muy alejado de aquellas sensaciones de declive propiciadas desde las corrientes simbolistas.

Como bien afirma Fausto Ramírez,

> *la voluntad de renovación, característica esencial del modernismo, quedó signada desde el origen por su apertura internacionalista, por un deliberado cosmopolitismo. No se contrae esto a un ciego afán de imitar lo europeo, como suele tildarse a nuestros modernistas (N. de la R.: se refiere a los mexicanos) de manera simplista: existía la voluntad de apropiarse, intensa y velozmente, de modalidades estilísticas imperantes en medios culturales más avanzados para poder dar voz a ideas y estados de ánimo inarticulados hasta aquel momento*[39].

En este desembarco de modernidad, el "arte nuevo" invadirá espacios no considerados tradicionales en el ámbito de las artes, además de manifestarse a través de géneros tampoco habituales. Como escribió Isabel Cruz,

> *los artistas no conciben ya esta estética recluida en los museos de arte o en las piezas de colecciones privadas, sino en la ciudad, en el espacio público —en escaparates, rejería y carteles— en los trajes de las mujeres —moda que se exhibe en los grandes almacenes para un público masivo— imprimiendo una sola impronta que aspira a la totalidad*[40].

Revistas y libros ilustrados, carteles, fotografía, tarjetas postales, partituras musicales... cualquier soporte fue válido para la firme instalación, en los albores del XX, de una estética transformadora y que, con la inestimable ayuda que supusieron los continuos avances de las artes gráficas y de la imprenta, se apresuró a dar saltos de gigante, extendiéndose como una interminable red de tentáculos que bien podríamos figurar a través de una de las iconografías más representativas del momento como fueron esas entrelazadas cabelleras femeninas de gran abundancia, con resabios de ornamentación medieval.

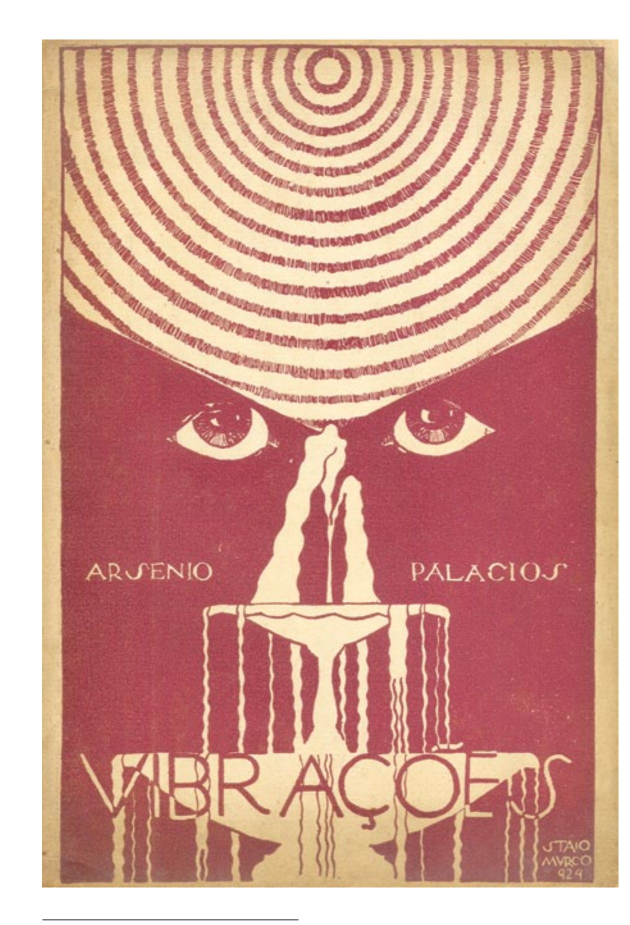
Desde un punto de vista estético, y dentro de una complejísima trama imposible de abarcar aquí en lo que respecta a rasgos del modernismo, sí podríamos citar algunas facetas. Una de ellas es el desarrollo de la caricatura, género que se muestra cada vez más sintético, con marcado reduccionismo gráfico, en el que el noruego Olaf Gulbransson, activo en la revista *Simplicissimus* desde inicios de siglo, se erigirá como referente internacional, contando con una prolongada admiración por parte de los caricaturistas latinoamericanos. Esta veneración alcanzará también, a partir de la segunda década de siglo, al español Luis Bagaría, que contó con innumerables seguidores como los ecuatorianos Enrique Terán y Guillermo Latorre en la revista *Caricatura*, los argentinos Antonio Bermúdez Franco, Francisco A. Palomar y Conrado Nalé Roxlo (Chamico), siendo indudablemente el más notable de todos el salvadoreño Toño Salazar.

La libertad de la línea convertida en una de las cualidades señeras de la caricatura, traduce también la valorización del arte japonés como signo integrado a esta nueva modernidad, con su marcada orientación hacia la naturaleza, hacia lo orgánico, y su carácter simplificado basado en composiciones asimétricas y un claro "amor al vacío" en contraposición al "horror vacui". Dentro de esta atípica concepción espacial, a veces cargada de misterio, se recurre a elementos como las siluetas de figuras humanas, edificios o árboles, representados estos a menudo a través de troncos finos y verticales. El uso de los dorados, otro elemento habitual en el arte japonés, se imbrica en el modernismo europeo y americano a través de diferentes y a veces lujosas ediciones, tomado asimismo por muralistas notables como el español José María Sert —en su caso quizá más por influencia de los mosaicos bizantinos y de los frescos de los primitivos italianos—, artista que influiría en el mexicano Roberto Montenegro.

La referencia a éste, abriría la extensa puerta al paisajismo modernista de los latinoamericanos formados en la segunda década de siglo, entre París y Mallorca, junto a Hermenegildo Anglada Camarasa, entre los cuales se hallaba Montenegro; no nos extenderemos aquí en ello, al haber sido ya objeto de otros estudios nuestros[41] y ajenos[42]. Hacemos breve referencia a una vertiente previa, vinculada a Mallorca, como fue la pintura de jardines, en el que una de las figuras más influyentes habría de ser el catalán Santiago Rusiñol, como se aprecia en la trayectoria del uruguayo Pedro Blanes Viale, con quien hizo amistad en la llamada "isla de oro" y que se movería entre la misma y París, con puntuales retornos al Uruguay. Varios de sus paisajes en las primeras décadas de siglo están teñidos de una visión simbolista, mientras otros se acercan al modernismo de otro catalán, activo en Mallorca, Joaquín Mir. No será ajeno a Blanes Viale, como a otros de sus contemporáneos, la realización de carteles y otros diseños gráficos. Su obra ha gozado, afortunadamente, de la merecida revalorización en ambas orillas del Atlántico[43].

Al decir de Francesc Fontbona,

> *el Art Nouveau era... un estilo, común a todas las artes llamadas aplicadas, que se caracterizaba por jugar con temas fantásticos, surreales, que evocaban un mundo de ensueño. Los personajes que aparecían en sus realizaciones eran mayoritariamente femeninos, de origen simbólico: solían ser hadas, o bien figuras vagamente medievales, legendarias, enlazadas casi siempre en una trama floral que permitía a los artistas que lo cultivaban estructurar composiciones con largos tallos elegantemente curvilíneos, asimétricos, culminados por flores exóticas o a veces vulgares, pero tratadas de forma estilizada en busca de suaves cadencias, lánguidas y delicuescentes...*[44].



Staio Murco (ilustrador). Arsenio Palacios. *Vibraçoes*. São Paulo, Ediçoes Prometheu, 1924.
Colección MLR.

El optimismo y la sensación de progreso indefinido que acompañó a la "belle époque" mostrarían su fragilidad e irían entrando en declive, quedando sepultados con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Oswald Spengler, en *La decadencia de Occidente* (1918-1923), reflexionaba acerca de las culturas,

postulando que, a lo largo de la historia, las mismas se desarrollaban a través de un ciclo vital que comprendía cuatro etapas, Juventud, Crecimiento, Florecimiento y Decadencia; a su entender, y dentro de este esquema, la cultura occidental se hallaba en esta fase final.

En este contexto derrotista, los latinoamericanos, con el modelo cultural europeo haciendo aguas, daría rienda suelta a una mirada introspectiva a la que, en forma paulatina, se fue sumando el afán de una modernidad propia, una vanguardia con tradición. Se asumirían entonces estrategias propias del Modernismo, lo que Fausto Ramírez llamaría el "shock de lo nuevo", en otras palabras "hacer que el pasado reciente se viera como anacrónico", en un intento de despegarse de Europa y volar, finalmente, con alas propias.

Esta actitud la perfeccionarán y utilizarán luego a su antojo las vanguardias, acompañándola de un discurso crítico cada vez más radicalmente incisivo, y destructor, de lo inmediatamente anterior:

> *nada de derretimientos íntimos, ni de efusiones sentimentales, ni de patetismos de melodrama. Había 'que torcerle el cuello al cisne', como había pedido en un célebre lema un poeta mexicano, exigiendo la necesidad de asesinar una sensibilidad estragada por el sentimentalismo romántico. Liquidar toda la potente maquinaria moral, estética y normativa hasta entonces utilizada para representar al ser humano. Ese será el proyecto nuclear del vanguardismo, que se instala, así, bajo el signo del antinaturalismo y, en el límite, bajo el signo de una aparente anarquía que excluye toda idea de orden humano y natural*[45],

negando así el carácter de simiente decisiva que el simbolismo y el modernismo habían tenido para esas vanguardias; como diría Calvo Serraller, el Futurismo, "a mi entender, fue, por así decirlo, simplemente un simbolismo en el que los cisnes fueron sustituidos por los aeroplanos"[46].

NOTAS

[1] Fausto Ramírez, "El simbolismo en México", en: *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, Museo Nacional de Arte, 2004, pp. 29-59.

[2] Francisco Calvo Serraller, "El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo (1890-1930)", en: *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, p. 54.

[3] Francesc Fontbona, "Definir el modernismo", en: *El modernismo catalán. Un entusiasmo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000, pp. 38 y 40.

[4] Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 421.

[5] Gabriel Peluffo, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo, Edición Galería Latina, 1995, p. 29.

[6] Joan Sureda i Pons, *Torres García. La fascinació del clàssic*, Barcelona, Lunwerg, 1993.

[7] Gabriel Peluffo, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, p. 28.

[8] Señalamos entre otros escritos: "Arquitectura historicista de raíces prehispánicas", *Goya* # 289-290 (Madrid, julio-octubre del 2002): 267-286; y "El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)", en: *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, pp. 167-185.

[9] Para estos temas en Latinoamérica remitimos a nuestros trabajos: *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004; y "El patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo", *Apuntes*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2006, pp. 70-89.

[10] Isabel Cruz de Amenábar, *Arte. Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Santiago, Editorial Antártica S.A., 1984, p. 296. De la misma autora, *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época, 1875-1929*, Santiago, Origo, 2008.

[11] Michael Gibson, *El Simbolismo*, Köln, Taschen, 1999, pp. 40-41.

[12] Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe/Buenos Aires, Instituto de América/CEDODAL, 1998.

[13] Juan Carlos Palenzuela, *Reverón. La mirada lúcida*, Caracas, Banco de Venezuela, 2007.

[14] Maria Alice Milliet de Oliveira, "A pintura e o desejo", en: *O desejo na Academia 1847-1916*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991, p. 63.

[15] Michael Gibson, *El Simbolismo*, p. 39.

[16] Lola Caparrós Masegosa, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 39.

[17] José de Mesa y Teresa Gisbert, *La pintura en los museos de Bolivia*, La Paz, Editorial "Los Amigos del Libro", 1991, p. 154.

[18] VVAA, *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Barcelona, Ambit, 2001.

[19] Fernando Paz Castillo, "Nicolás Ferdinandov", en: Konstantin N. Zapozhnikov, (comp.), *Nikolas Ferdinandov el ruso*, Caracas, Fondo Editorial "Carlos Aponte", 1988, pp. 40-41.

[20] *Las lacas y los dibujos de Carlos Valdés Mujica*, Buenos Aires, Editorial Atenea, 1948.

[21] Rene Huyghe y Jean Rudel, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 86.

[22] Jorge Larco, *Miguel C. Victorica*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1948, p. 10.

[23] Cfr.: *65 años de la plástica ecuatoriana, 1917-1982. Salón Exposición Mariano Aguilera*, Quito, Municipio, de Quito, 1982, p. 20.

[24] José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 246.

[25] Jorge A. Diez, *La pintura moderna en el Ecuador*. Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938, pp. 16-17.

[26] José Alfredo Llerena y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942, p. 20.

[27] Faustino Brughetti, *Estética espiritual*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.

[28] Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *Fray Butler*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2005.

[29] Juan Carlos Palenzuela, *Reverón*, p. 102.

[30] Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *KoekKoek*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2007.

[31] Francisco Calvo Serraller, "Breve nota explicativa sobre la exposición", en: *Pintura simbolista en España*, p. 11.

[32] Athon Bileham, *Visiones del Apocalipsis*, Quito, Editorial "Fray Jodoco Ricke", 1955. Con 42 fotograbados de cuadros de Víctor Mideros.

[33] Fernando Diez de Medina, *El arte nocturno de Víctor Delhez*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1938.

[34] Elvira Vernaschi, *Gomide*, São Paulo, MWM Motores Diesel-Indústria de Freios Knorr/Universidad de São Paulo, 1989, p. 37.

[35] Para el caso español sugerimos la lectura de Lola Caparrós Masegosa, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo*.

[36] Francisco Calvo Serraller, "El simbolismo", p. 21.

[37] Ibíd., pp. 36-37.

[38] Elizabeth Kuon Arce, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009, pp. 299-304.

[39] Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo*, p. 15.

[40] Isabel Cruz de Amenábar, *Manos de mujer*, p. 96.

[41] Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano", en: Miguel Cabañas Bravo, (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203.

[42] Francesc Miralles, Charo Sanjuán, *Anglada-Camarasa y Argentina*, Sabadell, Editorial Ausa, 2003; y Francisca Lladó Pol, *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner Editor, 2006.

[43] Entre las numerosas publicaciones que se le dedicaron podemos citar las de: Raquel Pereda, *Blanes Viale*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1990; José María Pardo Falcón, (coord.), *P. Blanes Viale, 1878-1926*, Palma de Mallorca, "Sa Nostra", 1992.

[44] Francesc Fontbona, "La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas", en: VVAA, *El grabado en España (siglos XIX-XX)*. Summa Artis XXXII, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1988, pp. 473-474.

[45] María Bolaños, "El despertar de la primavera. Notas para una caracterización de la Vanguardia", en: Javier Carbonero Domingo, Modesto Martín Cebrián, *Libros de una Edad de Plata (1900-1936)*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Valladolid, 2002, p. 110.

[46] Francisco Calvo Serralller, "El simbolismo", p. 38.

BIBLIOGRAFÍA

Bileham, Athon, *Visiones del Apocalipsis*, 42 fotograbados de la obra de Víctor Mideros, Quito, Editorial "Fray Jodoco Ricke", 1955.

Bolaños, María, "El despertar de la primavera. Notas para una caracterización de la Vanguardia", en: Javier Carbonero Domingo y Modesto Martín Cebrián, *Libros de una Edad de Plata (1900-1936)*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Valladolid, 2002.

Brughetti, Faustino, *Estética espiritual*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.

Calvo Serraller, Francisco, "El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo (1890-1930)", en: *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.

----------, "Breve nota explicativa sobre la exposición", en: *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.

Caparrós Masegosa, Lola, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, Granada, 1999.

Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte. Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Santiago, Editorial Antártica S.A.,1984.

----------, *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época, 1875-1929*, Santiago, Origo, 2008.

Diez, Jorge A., *La pintura moderna en el Ecuador*, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938.

Diez de Medina, Fernando, *El arte nocturno de Víctor Delhez*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1938.

Fontbona, Francesc, "La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas", en: VVAA, *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Summa Artis XXXII, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1988.

----------, "Definir el modernismo", en: *El modernismo catalán. Un entusiasmo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000.

Gibson Michael, *El Simbolismo*, Köln, Taschen, 1999.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe-Buenos Aires, Instituto de América/CEDODAL, 1998.

----------, "Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano", en: Miguel Cabañas Bravo, (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203.

----------, "Arte y sociedad. El mito de la bohemia, pervivencia romántica en la Argentina de principios del XX", *Norba-Arte*, # XVIII-XIX (Cáceres, 1998-1999): 267-275.

----------, "La fortuna de ciertos mitos románticos y su presencia en el arte argentino", en: *Norba-Arte*, # XX-XXI (Cáceres, 2000-2001): 115-123.

----------, "Arquitectura historicista de raíces prehispánicas", *Goya*, # 289-290 (Madrid, julio-octubre del 2002): 267-286.

----------, "El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)", en: *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, pp. 167-185.

----------, "Las limitaciones económicas de los artistas y su papel determinante en la pintura argentina (1900-1925)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, # 34 (Granada, 2003): 115-121.

----------, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

----------, "El patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo", *Apuntes* (Bogotá, Universidad Javeriana, 2006): 70-89.

Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, *Fray Butler*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2005.

----------, *KoekKoek*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2007.

Huyghe, Rene y Jean Rudel, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1971.

Kuon Elizabeth, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales, *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009.

Las lacas y los dibujos de Carlos Valdés Mujica, Buenos Aires, Editorial Atenea, 1948.

Larco, Jorge, *Miguel C. Victorica*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1948.

Lladó Pol, Francisca, *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner Editor, 2006.

Llerena, José Alfredo y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942.

Mesa, José de y Teresa Gisbert, *La pintura en los museos de Bolivia*, La Paz, Editorial "Los Amigos del Libro", 1991.

Milliet de Oliveira, Maria Alice, "A pintura e o desejo", en: *O desejo na Academia 1847-1916*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991.

Miralles, Francesc y Charo Sanjuán, *Anglada-Camarasa y Argentina*, Sabadell, Editorial Ausa, 2003.

Navarro, José Gabriel, *Artes plásticas ecuatorianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

Palenzuela, Juan Carlos, *Reverón. La mirada lúcida*, Caracas, Banco de Venezuela, 2007.

Pardo Falcón, José María, (coord.), *P. Blanes Viale, 1878-1926*, Palma de Mallorca, "Sa Nostra", 1992.

Paz Castillo, Fernando, "Nicolás Ferdinandov", en: Konstantin N. Zapozhnikov, (comp.), *Nikolas Ferdinandov el ruso*, Caracas, Fondo Editorial "Carlos Aponte", Caracas, 1988.

Peluffo, Gabriel, *El paisaje a través del arte en el Uruguay*, Montevideo, Edición Galería Latina, 1995.

Pereda, Raquel, *Blanes Viale*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1990.

Ramírez, Fausto, "El simbolismo en México", en: *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, Museo Nacional de Arte, 2004.

----------, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

65 años de la plástica ecuatoriana, 1917-1982. Salón Exposición Mariano Aguilera, Quito, Municipio de Quito, 1982.

Sureda i Pons, Joan, *Torres García. La fascinació del clàssic*, Barcelona, Lunwerg, 1993.

VVAA, *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Barcelona, Ámbit, 2001.

Vernaschi, Elvira, *Gomide*, São Paulo, MWM Motores Diesel-Indústria de Freios Knorr/Universidad de São Paulo, 1989.

MODERNISMO HISPANOAMERICANO Y
MODERNIDAD EUROPEA

Autor: *Álvaro Salvador*

Distintos interrogantes han estado siempre presentes en los numerosos intentos de aproximación a la literatura hispánica y, sobre todo, al discurso poético de las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX. ¿Qué es el Modernismo? ¿Cómo puede caracterizarse la *estética modernista*? ¿Cuáles serán sus límites, no sólo cronológicos, sino también estructurales o metodológicos?. Ríos de tinta han corrido, pero, desde un punto de vista historicista, quizá haya sido el trabajo de Ned Davison, *El concepto de Modernismo en la crítica hispánica*, la aportación más empíricamente valiosa de las últimas décadas del siglo XX. Davison se propuso señalar y analizar las diversas corrientes críticas que, desde la misma contemporaneidad al fenómeno, han intentado dar una definición, más o menos científica, más o menos rigurosa, del Modernismo:

> *...de la inherente diversidad del movimiento, han resultado interpretaciones disparejas. No puede acentuar demasiado la importancia de que el lector advierta que esta discusión no pretende determinar cuál de las muchas definiciones del modernismo es la correcta. El presente estudio sólo trata de aclarar la situación crítica y ofrecer una base documentada cabal para una discusión futura*[1].

No obstante, hay que aclarar que el trabajo de Davison no incluía todavía una serie de estudios, publicados simultáneamente o con posterioridad a su libro, como los de Ángel Rama, Noé Jitrik, Rafael Gutiérrez Girardot, Azam, Cardwell, Roggiano, Yurkievich, José Olivio Jiménez, etc., que han resultado ser, a nuestro juicio, aportaciones fundamentales para el estudio de ese corpus literario que conocemos como Modernismo[2].

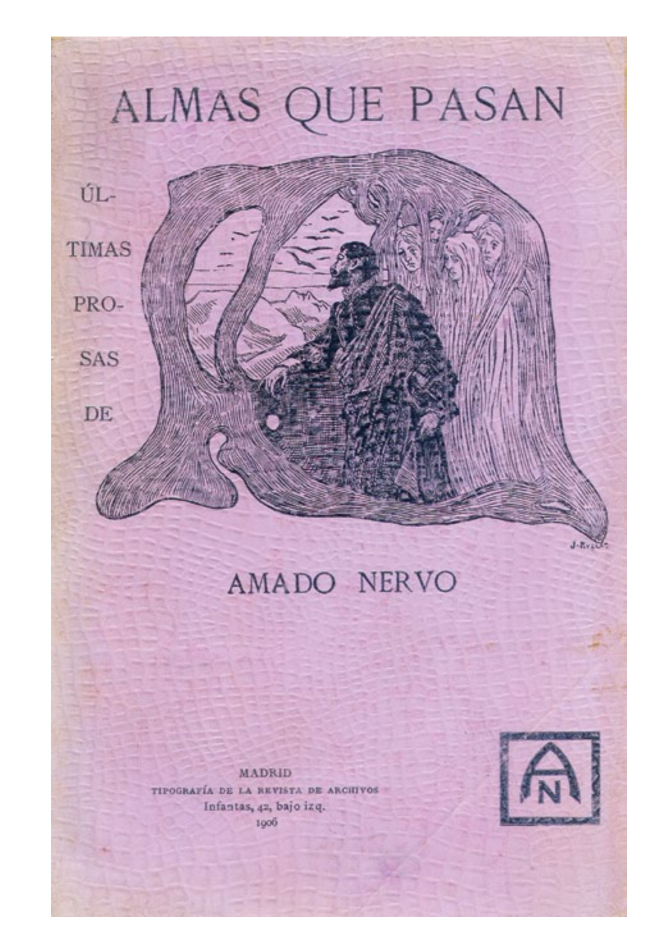
De cualquier modo, podemos afirmar que hasta la presente fecha —aunque en los últimos años se hayan aclarado algunos aspectos del problema— tanto la crítica tradicional como la más novedosa no han podido ofrecer una solución lo suficientemente satisfactoria para todas las dificultades planteadas por el estudio de este período en la historia literaria de Hispanoamérica.

Tradicionalmente, han sido dos las grandes líneas críticas que han intentado una caracterización del fenómeno modernista, desde algunos de los postulados que señalaremos a continuación.

En primer lugar citaremos aquella corriente crítica que define al Modernismo como una escuela literaria, surgida alrededor de una figura excepcional: Rubén Darío. Es esta una tendencia que podríamos describir como idealista y que, de alguna manera, piensa en Darío como el "inventor" del Modernismo. Entre sus representantes más cualificados podríamos citar a Raúl Silva Castro, Arturo Torres Rioseco, Max Henríquez Ureña, etc.

En segundo lugar, aquella otra que, desde posiciones empiristas hasta otras más o menos sociológicas, define al Modernismo como un *movimiento* literario, surgido dentro de una determinada época; una poderosa corriente literaria que comienza a gestarse en Hispanoamérica durante el último tercio del siglo XX, con la obra de los llamados "iniciadores" del Modernismo: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Julián del Casal, etc.

Sea como fuere, el movimiento alcanzaría su momento de esplendor con la obra genial de Rubén Darío y será continuado más tarde por otra generación de escritores más jóvenes como Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, Amado Nervo o la Generación Decapitada de Ecuador (Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja y Humberto Fierro). En esta corriente crítica podrían encuadrarse grandes estudiosos de la literatura hispanoamericana como Pedro Henríquez Ureña, Manuel Pedro González, Iván A. Schulman, Bernardo Gicovate, Federico de Onís, Juan Marinello, y otros.



Amado Nervo. *Almas que pasan.* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1906. Cubierta ilustrada por Julio Ruelas. Colección MLR.

No obstante, a estas alturas se ha generalizado ya el planteamiento teórico que considera a esa poesía "fastuosa de tesoros" algo más que el simple resultado de la capacidad genial de algunos escritores como Martí, Gutiérrez Nájera, Silva o Darío. De otra parte, la argumentación que caracterizó tradicionalmente a la poética modernista como el producto de una depurada innovación técnico formal, o como el inocente fruto de un mimetismo culturalista, cuyos principales modelos, tanto temáticos como estructurales, se tildaron de "exóticos" por su no pertenencia "oficial" a lo que entonces se consideraba tradición literaria en lengua castellana, no se sostiene ya con firmeza frente a las nuevas lecturas que se vienen haciendo de esta literatura.

A pesar de todo, quedan sin resolver una serie de problemas teóricos con los que, cualquier aproximación al Modernismo, por muy sumaria que sea, deberá ser necesariamente enfrentada. En primer lugar, una cuestión previa: ¿qué condiciones existen en Hispanoamérica para que aparezca en este período —y en todos los países que la integran— un tipo de literatura que no parece preocuparse por los temas que hasta entonces habían sido una constante en aquella tradición literaria?

En segundo lugar, varias cuestiones inherentes a la propia lógica interna del Modernismo: ¿por qué la nueva literatura parece no tener ninguna conexión con los problemas ideológicos que se debaten en el seno de las distintas burguesías criollas? ¿Dónde están, cómo se articulan, las antiguas cuestiones ("civilización frente a barbarie", "cultura frente a naturaleza", "ciudad frente a campo") que tanta importancia tuvieron para la literatura hispanoamericana durante los dos primeros tercios del siglo XIX?. ¿Por qué esta literatura ya no es "directamente" política, cuando prácticamente toda la anterior, incluido Martí, sí lo había sido?.

Todas estas cuestiones merecen un análisis detenido que hemos abordado en otros lugares[3]. Bástenos aquí un esquema aproximativo, una cartografía mínima, que nos permita una más cabal comprensión de dichos problemas y de sus posibles soluciones.

LA HISTORICIDAD DEL MODERNISMO

A partir de 1880 se produce un cambio radical en las relaciones económicas que los países hispanoamericanos mantienen con las distintas metrópolis europeas. Este cambio afecta a los sistemas económicos propios de dichos países y supone el fin de las aspiraciones de las burguesías criollas que, hasta ese momento, habían luchado por crear un sistema económico industrialmente desarrollado y no dependiente de las potencias extranjeras. América Hispánica que hasta ese momento había tenido una dependencia mercantil, en cuanto que sus principales riquezas se basaban en la obtención de materias primas, pasa a tener en estos años una dependencia "financiera", en la medida en que los capitales extranjeros van a comenzar a intervenir en la obtención de dichas materias primas. En algunos casos como la minería, la implantación de los ferrocarriles, la incorporación de maquinaria azucarera, cámaras frigoríficas, etc., procesos de industrialización en los que para obtener un mayor rendimiento se necesitaban grandes inversiones, la penetración es total, apoderándose el capital extranjero, en su mayoría procedente de los Estados Unidos, de dichas fuentes de riqueza. Puede decirse que ha comenzado ese fenómeno que conocemos como "imperialismo económico" con sus correspondientes ramificaciones políticas y culturales[4].

Desde el punto de vista político, las consecuencias que acarrea esta nueva situación son varias. No sólo el hecho de que la mayoría de los países hispanoamericanos pongan en peligro su soberanía y se enzarcen en una serie de luchas locales, cuyas causas más profundas obedecen, casi siempre, a intereses ajenos; no sólo el hecho de que tengan que sufrir en muchas ocasiones la intervención militar directa de los países imperialistas, sobre todo de los Estados Unidos que se suceden en una serie de intervenciones en Nicaragua, México, Guatemala, Santo Domingo, y que culminarán con la secesión artificial de la República de Panamá y la construcción bajo dominio estadounidense del canal del mismo nombre, sino que además el intervencionismo imperialista crea un nuevo orden social en el interior de los países dependientes[5].

Por una parte, se consolida un nuevo grupo social, el proletariado, que se desarrolla extraordinariamente como consecuencia del incremento exagerado de la explotación minera y la extracción de ciertos productos agropecuarios. Por otra, aparecen una serie de fenómenos subsidiarios de este aparente desarrollo económico, como las pequeñas industrias de servicios, comercio interior, obras públicas, llegada de gran cantidad de inmigrantes, aumento del personal de la administración pública, etc. Surge así, un conjunto social que va tomando aceleradamente conciencia de clase y que, en pocos años, constituye un grupo más o menos coherente, cuyas características serán las propias de lo que hoy conocemos como clases medias o pequeña burguesía. Este grupo social, aporta en poco tiempo los cargos clave en la administración, en la enseñanza, en el ejército, y, por supuesto, "comienza a suministrar la mayor cuota de intelectuales, artistas, educadores y periodistas", que hasta entonces se habían generado en el patriciado o en las burguesías criollas[6].

Pues bien, todo este proceso que hemos intentado describir, cuyo desarrollo es paralelo al debilitamiento de la conciencia nacionalista de la burguesía, tendrá un enorme peso en la elaboración de las nuevas tendencias, de las nuevas temáticas y los nuevos signos culturales que nos ofrece la literatura hispanoamericana. Henríquez Ureña utiliza el calificativo "próspero" para definir este período y señala la "división del trabajo" que se inicia en esta época, aludiendo a la especialización de políticos y escritores:

> *...Comenzó una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política... El timón del Estado pasó a quienes no eran sino políticos... Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas... Algunos obtuvieron cargos diplomáticos o consulares, costumbre que se mantiene hasta la fecha...*[7].

No obstante, Moretic puntualiza los comentarios de Ureña, señalando que "la división intelectual no significó que los escritores renunciaran a las tareas políticas, sino, primordialmente, que los políticos burgueses renunciaron a la literatura..."[8].

Todo este cambio en las relaciones económicas y sociales se había iniciado ya en las sociedades burguesas más desarrolladas, tanto en Europa como en los Estados Unidos, y llevaba aparejado un cambio, más o menos profundo —según los casos—, en la superestructura ideológica. Ese cambio se expresa y se legitima intelectualmente en la filosofía positivista que establece, por primera vez, la división estricta de saberes y, por lo tanto, la especialización técnica. Especialización técnica a la que tenderán tanto el saber político como el literario, aunque —y esta constatación es especialmente significativa para nuestra argumentación— en la escala de "lo positivo" la literatura ocupa un lugar mucho más bajo que la política o cualquier otra actividad considerada como "directamente social"[9].

El que la actividad literaria se concentre en la clase media, en los grupos sociales pequeño burgueses, es perfectamente lógico, en la medida en que estos grupos son los que, de un modo más sincero, pueden adoptar que en sí misma es, sobre todo, "nostalgia" de otros tiempos y otras aspiraciones. Los intereses que defienden estos grupos y, por lo tanto, su reproducción emocional o estética, son en último término los mismos por los que en el período anterior lucharon las capas burguesas o, incluso, las oligarquías patricias. La diferencia es que, en este momento, a través de un funcionamiento que podríamos definir como de "correa de transmisión", esos intereses se reducen cada vez más a valores abstractos, a arquetipos, que remiten en la mayoría de las ocasiones a tiempos pasados, a nostalgias de otro orden y otro sistema.

Aparece así, en el terreno artístico e intelectual, un curioso movimiento oscilante que va desde las actitudes aristocráticas de los escritores que quieren reivindicar el antiguo "mérito" de la actividad literaria, insistiendo en la grandeza del mundo antiguo y materializando su actitud en temáticas como el *exotismo*, el *individualismo* o subjetivismo radical, el *aristocratismo espiritual*, etc., hasta las actitudes de rechazo, de individualismo negativo o *malditismo*, de acratismo o utopismo social. Todas estas actitudes y temáticas forman parte de lo que podríamos definir como la *moral estética* o el *esteticismo moral* de los escritores modernistas, y cuyo funcionamiento analizaremos más adelante.

LA MÚSICA SAGRADA

La temática naturista, presente siempre en la literatura hispanoamericana desde su formación hasta hoy, produce, a finales del XIX, dos variantes o subtemas de importancia capital para la infraestructura ideológica del llamado Modernismo artístico y literario. Estas dos variantes pueden definirse como *ideología de la música* e *ideología del hombre subterráneo*, ambas simplificaciones de algo que estaba ya latente en la temática de la naturaleza desde el siglo XVIII.

Durante el siglo ilustrado apareció en Europa un tipo de literatura basada en lo que podría definirse como *lenguaje de las emociones* (miradas, suspiros, desmayos, lágrimas, etc.) y que intenta expresar la verdad oculta, la verdad interior de los sujetos libres, que comienzan a poder expresarse frente a la sacralización del antiguo régimen. Esta "literatura galante" resume los recursos y las actitudes con los que se intentaba dar forma a la idea de *sensibilidad* que construyó teóricamente la filosofía kantiana. No vamos a detenernos en el análisis del desarrollo de este tipo de producciones durante el siglo XVIII, lo que nos interesa señalar es cómo esta ideología de la sensibilidad presenta una variación desde su formación como lenguaje de las emociones (con sus significantes específicos) a su construcción como "lenguaje de la naturaleza", de la verdad íntima y, en una palabra, como intento de expresión del alma, del lugar oscuro del hombre, de lo que el Romanticismo definía como el "hombre subterráneo" y su medio más idóneo de expresión: la música[10]. Lenguaje de la naturaleza que más tarde pasará a ser expresión de los "valores abstractos" impresos en el alma del hombre, de los valores que conforman la Idea de la Comunidad y las normas de esa comunidad.



Antonio Caso. *Dramma per musica. Beethoven-Wagner-Verdi-Debussy*. México, Cultura, 1920. Cubierta ilustrada por Roberto Montenegro. Colección MLR.

Ese intento de expresión de las emociones no desaparece, como sabemos, después del siglo XVIII; lo que ocurre es que esos arquetipos se desplazan hacia el nuevo funcionamiento de la ideología de la sensibilidad, bien como manifestaciones, más o menos espontáneas en el Romanticismo, más o menos "fijadas" en la literatura melodramática posterior. Estas emociones que, en un principio, tan solo constituían la otra cara de la razón, su contrario y, al mismo tiempo, su justificación, pasan a ser en el Romanticismo —y sobre todo de ahí en adelante— los signos externos del alma humana y de sus valores. El lenguaje de las emociones que durante el siglo XVIII había acompañado a todas las actitudes opuestas a la ideología nobiliaria, se transforma ahora, como lenguaje de la naturaleza, en manifestación de las actitudes sentimentales de las clases medias.

Pues bien, dentro siempre de esa perspectiva de la sensibilidad, la temática de la música aparece a finales del siglo XIX, como el punto de contacto, el punto de confluencia de las distintas formas con las que se manifiesta el naturismo romántico, desde el concepto de poeta profeta hasta la noción de hombre subterráneo, pasando por la intuición sensible de la naturaleza[11].



José de J. Núñez y Domínguez. *Música Suave*. México, "Librería Española", 1921. Cubierta ilustrada por Roberto Montenegro. Colección MLR.

La frase con la que Schopenhauer definía el momento creador del compositor "...como un sonámbulo realiza actos que luego no comprende en absoluto"[12], es extraordinariamente significativa en este sentido. Vemos cómo el "creador de música" es concebido como el vehículo de lo oculto, de lo subterráneo del hombre, de aquello que no puede expresarse sino es por medio de un camino totalmente irracional, oscuro, un camino de "medium" o "profeta". Lo que el compositor capta, por medio de ese camino irracional, no es otra cosa que el "ritmo inefable de la naturaleza", ritmo que no puede expresarse ya con conceptos clásicos demasiado referidos a la medida del hombre. Habrá que intentar expresar ese ritmo de la naturaleza conservando la mayor fidelidad posible a su propio ritmo físico, a su estructura material. De ahí la profunda ruptura en la concepción musical que se origina a finales de siglo, y cuyo máximo representante será Richard Wagner. De Wagner a Verdi, la objetivación del ritmo de la naturaleza se centra en una realidad natural muy concreta, en una "naturaleza nacional" (la querella de Nietzsche contra Wagner es suficientemente conocida). No obstante, tanto el proyecto de Wagner como el de Nietzsche van mucho más allá de las groseras lecturas que de ellos hicieron los recientes totalitarismos europeos. La concepción del "arte total", la "moral estética", hacen que Wagner entienda la ópera, el "drama lírico", como la máxima manifestación del arte, retomando las ideas de Hegel sobre el drama por una parte y, por otra, la tradicional ideología romántica de la música: "En la melodía del verso se une no sólo el lenguaje de palabras con el de sonidos, sino también lo expresado por estos órganos... expresión de la melodía musical [y] idea abstracta [que uniéndose con la sensación] se transforma en fondo afectivo, hecho presente, de la idea"[13].

Podemos apreciar cómo sus palabras introducen una significativa variante en toda la problemática romántica. Ya no se trata de simplemente unir música y texto, letra y melodía, tensión dramática y fuerza musical, sino de que cualquier poesía debe apoyarse en la verdadera melodía, esto es, en un ritmo interior, consustancial a ella misma. De ahí a la famosa afirmación de Verlaine *"de la musique avant toute chose..."*, no hay más que un paso. Paso que se dará gracias a la definitiva interiorización (especialización) del discurso poético que, como hemos dicho, propicia la filosofía positivista.

Llegamos así al lugar teórico de Rubén Darío y del resto de los poetas modernistas hispanoamericanos que intentan condensar en su obsesión musical, la enorme tradición naturista que se desarrolla en la literatura hispanoamericana del siglo XIX. La "ideología de la música", como resumen y confluencia de todos los elementos propios de la problemática naturista, constituirá el eje central del proyecto poético de Rubén Darío y del resto de los poetas modernistas.

LA MORAL ESTÉTICA

El Modernismo aparece como una actitud poética fundamentalmente en Hispanoamérica en un momento en el que coinciden una serie de factores ideológicos, históricos y políticos de los que ya hemos hablado, entre los que destaca la temática naturista, alrededor de la cual ha girado toda la literatura hispanoamericana hasta ese momento.

Antes de constituirse la literatura como un discurso específico, como discurso en sí mismo, es decir, cuando la literatura es todavía la proyección de una serie de aspiraciones políticas, existe una preocupación en las burguesías criollas por definir su cultura. En este proceso de definición es en el que, a partir de la temática naturista, surge la dialéctica "civilización frente a barbarie" que, a raíz de la construcción teórica que realiza Domingo Faustino Sarmiento en su famoso texto, se instituye como la matriz ideológica que genera todos los discursos literarios de los dos primeros tercios del siglo XIX. Estos términos, pertenecen a la lógica interna de la ideología burguesa europea, pero en Hispanoamérica van a alcanzar un desarrollo muy específico. Esta dialéctica entre la civilización y la barbarie se reconvertirá, se reelaborará a finales de siglo, obligada por esa serie de importantes y nuevas condiciones que se imponen en la realidad hispanoamericana.

En un primer momento, esta dialéctica se plantea como un camino de ida desde la barbarie hasta la civilización, impulsada por las ideas ilustradas y liberales en el camino de construcción de los distintos sistemas burgueses. En Hispanoamérica, este camino de ida tiene una especial relevancia por el desafío que representa la naturaleza americana, prácticamente sin explotar e incluso sin explorar. Pero más tarde, cuando la naturaleza comienza a ser el significante central de las temáticas románticas y, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando las variantes pequeño burguesas, con sus ideas de la trascendentalidad y la moralidad aplicadas a la naturaleza, cobran importancia, se produce un retorno, se establece un "camino de vuelta" desde la civilización hasta la barbarie. Este camino de vuelta, que en Europa se construye teóricamente en las obras de Juan Jacobo Rousseau, se funda en la creencia de que el estado de barbarie genera una serie de valores positivos como la fuerza original, espontánea, natural, incluso paradisíaca, que puede ser corrompida y degenerada por la intervención de la técnica, del progreso, etc.

En Europa, a finales del siglo pasado, este retorno hacia lo natural tiene bastante importancia y está unido, fundamentalmente, a las actitudes pequeño burguesas que se rebelan, que rechazan la enorme aceleración del progreso y de la técnica. Esta actitud tiene un símbolo y ese símbolo es un poeta poco conocido en su tiempo, pero que más tarde iba a tener una importancia enorme para toda la poesía posterior: Arthur Rimbaud. Este resume, con su actitud vital, los dos caminos: el de ida (*"il faut être absolument moderne"*) y el de vuelta (su silencio prematuro, su desaparición de la escena pública, su retiro a Yemen y Abisinia) en esa dialéctica entre civilización y barbarie, así como otra serie de signos propios de la Modernidad a los que nos referiremos más adelante.



Carlos Reyles. *La raza de Caín*. Montevideo, Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes, 1900. Portada ilustrada por Alfonso Bosco. Colección MLR.

Podemos afirmar que en Hispanoamérica el Modernismo resume también perfectamente —y más en concreto, Rubén Darío— esta especial configuración de la dialéctica entre civilización y barbarie y sus dos opciones características, aunque desarrollando una serie de rasgos muy específicos. El Modernismo, en principio, aparece en ese camino de ida que va desde la barbarie a la civilización. Uno de los pensadores más ilustres y significativos de ese período, José Enrique Rodó, afirmaba lo siguiente:

> *Yo soy modernista también, yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo: a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas...*[14].

Como vemos, Rodó se refiere a la filosofía positivista como integrante de lo que podemos llamar la atmósfera modernista. Efectivamente, el positivismo establece una relación muy parecida con el camino de ida que pretende recorrer el Modernismo desde el "estado teológico o ficticio" hasta el "estado positivo o real" que Comte identifica con el momento de perfección plena del espíritu humano. Además, podemos establecer otras dos relaciones importantes entre el Modernismo y la filosofía positivista. En primer lugar, la asimilación inconsciente de uno de los postulados básicos del positivismo: el conocimiento de las cosas se consigue a partir del análisis de sus leyes internas, de su "en sí". Postulado que en poesía está en la base de la "poesía en sí" o "poesía pura" y de la concepción general de la poesía como una práctica incontaminada, sólo relacionada consigo misma. En segundo lugar, una relación producida, en cierto modo, por el rechazo, por la inversión de la problemática positivista y que provoca la necesidad de un camino de vuelta desde la civilización a la barbarie.



El Modernismo puede definirse de alguna manera como el resultado de la dialéctica que provocan estas relaciones, aunque sin perder de vista una de las constantes típicas de la literatura hispanoamericana: el hecho de que cualquier planteamiento ideológico importado de Europa se rellena siempre con las condiciones concretas de la realidad americana. Por esta razón, puede decirse que la actitud moderna tiene en Hispanoamérica unas características muy específicas, incluso confusas en muchos casos. En los territorios hispanoamericanos, la supuesta culminación del desarrollo del espíritu humano que proclaman los positivistas no es más, en realidad, que un "anhelo". Por lo mismo, el camino de vuelta hacia la barbarie, que para los europeos supone una actitud radical y, en cierto modo, espectacular, exótica, apenas pasa de ser una "excursión a los alrededores"; aunque, como veremos más adelante, sí signifique una toma de conciencia en cierto modo política. Sin embargo, gracias al espejismo de la aparente prosperidad que trae el imperialismo, el "estado de civilización" parece un hecho real, una meta lograda, aunque el espejismo no tardará en disiparse. Citemos unas frases muy significativas de Pedro Henríquez Ureña:

> *... Se ha acusado a Darío y a sus imitadores de excesivo apego a las tradiciones y modas del Mundo Antiguo; en realidad toda aquella parafernalia extranjera no era más que un disfraz. Bajo la máscara, lo que vemos es la reaparición de la riqueza y el lujo en la América Hispánica, con la prosperidad de las últimas décadas del siglo pasado... el conocimiento que Casal, Gutiérrez Nájera y Darío tenían de la riqueza y del lujo no era de simples lecturas: los habían visto. Versalles era un nombre simbólico para la nueva vida de las ya prósperas ciudades de la América Hispánica*[15].

José Enrique Rodó. *Motivos de Proteo*. 2ª ed. Montevideo, Librería de la Universidad, Berro y Regules Editores, 1910. Cubierta ilustrada por Carlos Alberto Castellanos. Colección MLR.

Darío y los demás modernistas utilizan los significantes propios de la nueva literatura, que se está elaborando como un corpus cultural perfectamente asimilado. La enumeración detallada de todos los elementos de la tradición cultural europea, desde Grecia a la excelencia de los últimos adelantos técnicos, se incorporan perfectamente dentro de este camino de ida de la barbarie a la civilización, camino que tendrá su construcción teórica en las obras de Rodó y su continuidad ideológica en el llamado "criollismo sublimador" que basaba su definición de la cultura hispanoamericana en la tradición europea[16]. Ahora bien, los modernistas hispanoamericanos no dejarán de introducir también otras referencias culturales con el mismo sentido que el de la tradición cultural europea. Estas referencias son precisamente las propias del pasado americano, que en un primer momento pasan a engrosar el fetichismo cultural de sus poéticas. Así, a las mitologías europeas se añaden las americanas: la quechua, la náhuatl, incluso las surgidas de la colonización española y de la epopeya de la independencia.

Por lo tanto, la realidad americana no deja de introducirse desde un primer momento en la ideología importada de los modernistas; aunque bien es cierto que aparece de un modo "distanciado", tan distanciado como el procedimiento que se utiliza para incluir los temas de la Grecia clásica o la corte de cisnes del Luis II de Baviera. Será un poco más tarde, en el segundo momento del Modernismo, cuando comienza la primera crisis del imperialismo, evidenciada en el conflicto de Panamá de 1903 y que culminará unos años más tarde en la Primera Gran Guerra, jalonándose este período de intervenciones militares estadounidenses en Centroamérica, cuando comience a emerger el poso autoctonista de estos escritores que se ven forzados a tener en cuenta la realidad dramática de los países en los que viven. En estos años, alrededor de la década de los veinte, las teorías del mestizaje iniciadas por José Martí, vuelven a tener una gran fuerza, produciendo obras tan importantes como las de Vasconcelos y Mariátegui. Y es en estos años también cuando, en el otro extremo, la tendencia del "criollismo sublimador" reelabora el eje de su teoría americanista, transformando la dialéctica civilización frente a barbarie en la construcción teórica que ha llegado hasta nosotros enunciada como "culturalismo frente a autoctonismo".



José Vasconcelos. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. París-Madrid-Lisboa, Agencia Mundial de Librería, 1925. Colección MLR.

El *culturalismo* como categoría estética no podía aparecer antes del Modernismo, porque es precisamente uno de los rasgos definitorios de esta producción literaria, y además el signo que nos señala cómo la problemática naturista pierde su lugar preponderante en los ideologismos literarios hispanoamericanos. El culturalismo no es más que la manifestación externa de una nueva temática que va a ser determinante en la configuración de lo que conocemos como Modernismo al nivel de la ideología específica de los escritores. Esta moral es la de *la moral estética* y/o "esteticismo moral". Dentro de esta moral estética, la voluntad será la categoría más característica y la que configurará el "voluntarismo poético" de estos escritores llamados modernistas.

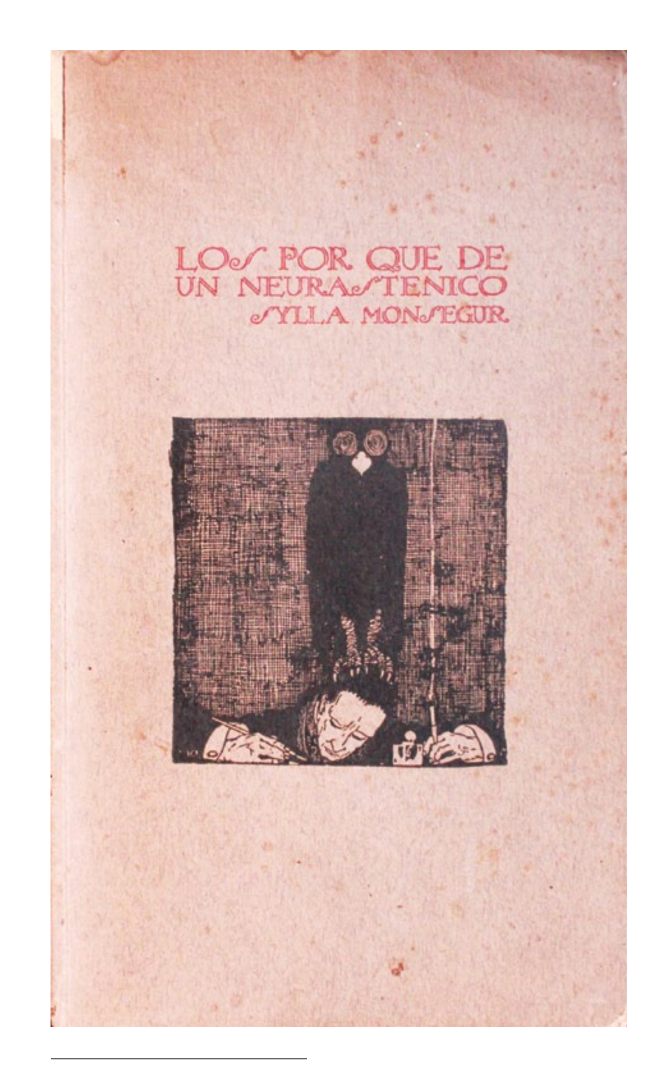
La temática de la moral estética se desarrolla de un modo paralelo a algunas de las construcciones teóricas más significativas del siglo XIX que hemos analizado anteriormente. No es este el lugar más idóneo para detenernos a historiar su proceso de formación. Bástenos con recordar que el formalismo kantiano, unido estrechamente a las tendencias ideológicas pequeño burguesas, divide al sujeto en dos niveles: el del entendimiento y el de la sensibilidad. La literatura y el arte serán formas de la sensibilidad propias de lo que el llama nivel estético o "juicio estético". Este juicio estético es un juicio puro en el que no caben ni los intereses ni los apasionamientos ni las necesidades ni ningún tipo de determinaciones exteriores al sujeto, sólo existirá una "complacencia desinteresada". La moral "pura" aparece cuando la intención, la voluntad del sujeto está determinada por los principios interiores de la razón o del espíritu, y no por los principios exteriores o impuros, como por ejemplo, los intereses personales, las pasiones, la política, la sociedad. Cuando la moral pura se pronuncia como juicio estético, surge el "esteticismo moral".

No es difícil establecer una serie de conexiones entre algunas actitudes típicas del Modernismo (torre de marfil, especialización de la actividad literaria, separación entre política y literatura, individualismo, etc.) y la base ideológica que subyace en la reproducción vital y literaria de esta moral estética. También a partir de aquí, y con la aportación que supondrá el positivismo, surgirá la tendencia del "vitalismo del arte puro" que se reproducirá paradigmáticamente en el proyecto de poesía pura. No obstante, mientras que la moral estética de los que practican la tendencia del arte puro se esfuerza por construir un objeto puro, un ámbito puro, que nada tiene que ver con la vida, el esteticismo moral de los voluntaristas, de los modernistas, se esfuerza en la construcción de un ámbito unitario, el ámbito de lo que el idealismo alemán llamaba "la vida", pero una vida "construida en términos estéticos", tal y cómo nos lo demuestran las leyendas vitales de Baudelaire, Poe, Rimbaud, Verlaine, Darío o Quiroga.

El culturalismo es, por tanto, un rasgo definitorio de esta asunción de los valores estéticos, como una moral, como una norma de vida solo regida por las leyes del arte. No obstante, en el proyecto de construcción estética de la propia vida, aparecerán dos nuevos rasgos que contribuyeron decisivamente a la configuración final del esteticismo moral: la institución de la "anormalidad" y la temática de "lo inútil".

La anormalidad y la marginación, como categorías ideológicas, serán en un primer momento el resultado de los choques de las clases medias con el peligro que supone para ellas la constante aceleración industrial de la época. No obstante, en un segundo momento, serán también el resultado de los saberes positivistas en lo que, como sabemos, cualquier excepción, anormalidad, etc., funciona siempre como legitimadora de la norma, del sistema. Esta imagen del poeta como ser anormal es adoptada también por los poetas modernistas, tomando los modelos que les proporcionan Poe y los llamados "poetas malditos europeos", pero también como algo vivido, asumido y perfectamente acorde con la actitud voluntarista derivada de la "moral estética". No son, pues, gratuitos los gestos de Rubén Darío: su misticismo esotérico, su alcoholismo, su autodestrucción final, —recordemos aquí los tristes finales de los integrantes de la Generación Decapitada—, del mismo modo que no lo son en los casos de los escritores europeos.

Esta imagen de anormalidad de los poetas modernos, que de alguna manera responde a unas condiciones reales de existencia de las que ya hemos hablado, pero también a la necesidad ideológica que los lleva a construirse su propia leyenda, esta imagen, es uno de los signos de rechazo hacia un medio social hostil característico del Modernismo y, a la vez, uno de los símbolos de subversión de la moralidad y las costumbres que más tarde harán suyos los artistas que conocemos como "vanguardistas"[17].



Sylla Monsegur. *Los por qué de un neurasténico*. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1925. Cubierta ilustrada por Alejandro Sirio. Colección MLR.

En cuanto a la "temática de lo inútil", digamos que aparece como inversión de la ideología de lo útil, directamente relacionada con el proceso de magnificación de lo económico que lleva a cabo la cultura burguesa desde el siglo XVIII hasta el cientismo positivista. La temática de lo inútil tiene sentido en la medida en que señala todos aquellos factores que no tienen una participación directa en el proceso económico y, por lo tanto, engloba a todas las prácticas artísticas y, en concreto, a las literarias. Se erige, pues, esta temática como un nuevo elemento que alimenta a "la moral estética" y contribuye poderosamente a la institución de la anormalidad poética, con las distintas variantes a las que ya nos hemos referido. Y esta temática de lo inútil es especialmente incisiva en Hispanoamérica, en donde, como ya hemos dicho, se identifica la ideología positivista con la consolidación del proceso de independencia. Lo inútil tiene en estos territorios un especial significado por las contradicciones antedichas, y refuerza extraordinariamente el esteticismo moral de los escritores que se sienten, más fuertemente que en otros lugares, como "literatos en sí mismos", a la vez que como los auténticos portadores —quizá los únicos— de la extrema sensibilidad, de la esencia de los pueblos y las razas. Es por esta razón, por lo que el Modernismo nos da la impresión de ser un producto únicamente hispanoamericano.

EL IMPURO AMOR DE LAS CIUDADES

Si uno investiga las dos formas del individualismo que se nutren de las relaciones cuantitativas de la gran ciudad: la independencia individual y la formación de un modo especial y personal de ser... entonces la gran ciudad adquiere un valor totalmente nuevo en la historia universal del espíritu. (Georg Simmel, "Las grandes ciudades y la vida intelectual")[18].

A partir de esta idea de Georg Simmel, tomada en realidad más como hipótesis de trabajo que como idea, podemos analizar las relaciones entre la transformación del espacio urbano a finales del siglo XIX en las grandes ciudades hispanoamericanas y ese modo especial de ser, y de mostrar que se "es" en la vida y la

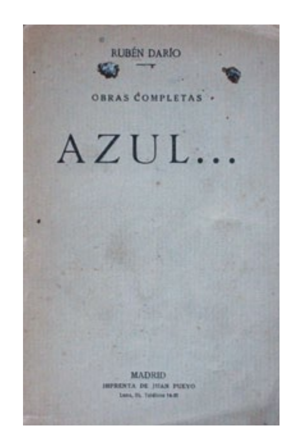
literatura, escenificado por los escritores hispanoamericanos finiseculares, agrupados bajo el rótulo del Modernismo. Tanto el individualismo arrogante y exacerbado, manifestación externa de una concepción del mundo profundamente esteticista, que esgrimen como actitud los escritores modernistas y fundamenta los principios morales de su estética, como el profundo cambio que experimentan las ciudades hispanoamericanas en el último tercio del siglo XIX, y las consecuencias que este cambio provoca en las relaciones sociales y culturales conformando ese "modo especial y personal de ser" al que se refiere Simmel, han sido los suficientemente estudiados por teóricos de la literatura, sociólogos e historiadores, cuyas obras han servido de apoyo y guía para la elaboración de nuestras tesis[19].

No obstante, a la luz de trabajos recientes, en los que hemos percibido una nueva visión de las relaciones entre el artista y la ciudad —especialmente el estudio de Bermann, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*—[20], intentamos aproximarnos a la poética modernista y analizar de qué modo y por qué procedimientos se manifiesta en sus producciones la tensión entre el proceso de modernización que las ciudades articulan como un "modo de ser", y el modo de ser individualista y "pastoral" que desde una convicción resacralizadora defienden los escritores modernistas.

Así, en la continua dialéctica entre "modernidad positiva" y "modernización negativa" que la literatura y el pensamiento finiseculares presentan como lógica interna de su desarrollo y evolución, la ciudad y el hombre urbano ocupan un lugar central. El *flâneur* y el *dandy* de Baudelaire, Constantin Guys por ejemplo, el héroe de Huysmans, Des Esseintes, el Dorian Gray de Wilde, son símbolos espiritualmente aristocratizantes de esta actitud, pero también son personajes profundamente urbanos. Del mismo modo que lo son, a nuestro juicio, el Garcín de Darío, su propio personaje poético en *Prosas Profanas*, el José Fernández de Silva, el héroe mestizo martiano, el Duque Job, el Conde Camors de Casal, etc. Los "poetas malditos", los "artistas bohemios", los "héroes de la anormalidad y la marginalidad" son seres urbanos y, de algún modo, la ciudad condiciona sus actitudes en la medida en que la atrofia de la individualidad que ésta produce, genera simultáneamente esa "individualización espiritual en sentido restringido" de la que hablaba Simmel, y que se manifiesta en situaciones límite por la exacerbación de la sensibilidad a través de las diferencias, a fin de ganar para sí, de alguna manera, la conciencia del circulo social al que pertenecen o creen pertenecer.

¿No es ésta una definición de la actitud vital de los artistas finiseculares, e incluso moral, si añadimos el componente estético a las consideraciones de Simmel?. Si es así, no sería muy arriesgado aventurar que en la construcción del espacio artístico del fin de siglo —y, por tanto, también del Modernismo— la gran ciudad y sus efectos ocupan un lugar central, incluso imprescindible. Imprescindible incluso para los que la rechazan, o para aquellos que no la viven más que como modelo ideal.

En otro lugar hemos estudiado la relación de Rubén Darío con una serie de ciudades, Valparaíso, Santiago de Chile, París, relación sublimada por la idea preconcebida que el escritor tenía de una "ciudad ideal modernista", una ciudad sin duda imaginaria, construida a partir del bagaje libresco del poeta y que éste intenta "descubrir" en aquellos núcleos urbanos con los que se va relacionando. Así, las transformaciones ejecutadas por el intendente Mackenna en la capital chilena, fundamentalmente la recuperación del Cerro de Santa Lucía y su conversión en jardines públicos, son leídas por Darío como espacios ideales de una supuesta ciudad galante en la que sitúa a alguno de los protagonistas de su libro *Azul...*, en concreto de la serie "En Chile. En busca de cuadros".



Rubén Darío. *Azul... De las Obras Completas*. Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1920. Colección MLR.

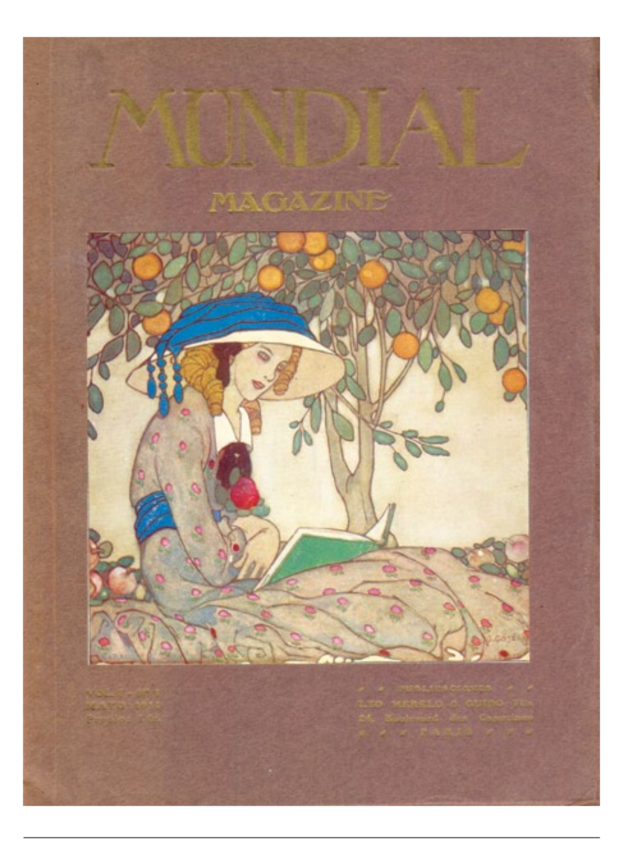
Cuando conoce París, la ciudad de su sueños, Darío queda finalmente decepcionado ante la realidad cotidiana de aquella ciudad que muy poco tenía que ver con la imagen idealizada, alimentada por él a través de sus lecturas juveniles. París pasa de ser la "ciudad del ideal modernista", a ser la crónica "realista" del periodista desengañado y extranjero que a duras penas se gana la vida en una ciudad cruel y deshumanizada. No obstante, en París, Darío encontrará finalmente un espacio urbano en el que situar la ordenación ideal que en sueños había imaginado para una posible "ciudadanía modernista". Este espacio se corresponderá con la escenografía de las Exposiciones Universales, cuyo extremado cosmopolitismo, la mezcolanza y superposición cultural, la simultaneidad del pasado y el futuro, la monumentalidad, la artificialidad estética, en suma, hacen que Darío pueda identificarla con el ideal de ciudad modernista. Si puede concebirse un espacio urbano que escenifique las obsesiones, las temáticas, la formalización del discurso modernista, ese espacio es sin duda el de la Exposición Universal.

Hay escritores cuya sola presencia es capaz de inmortalizar a una ciudad, pero, en cambio, hay ciudades cuyo peso específico es muy superior a la legión de escritores brillantes, incluso geniales, que consagraron su obra entera, o parte de ella, a cantar y dialogar con dicha ciudad. Uno de estos lugares es, sin duda, Buenos Aires, y su vida en las últimas décadas del siglo XIX uno de los períodos más importantes de su historia, sino el que más, aquél en el que está transformándose en la mayor metrópoli de América, y que podemos rastrear de la mano de una nueva peregrinación del maestro Rubén Darío. Así, retomando las tesis anteriores, podemos ver cómo Darío sigue relacionándose con el espacio urbano, y cómo éste resulta un elemento determinante en la estructuración de su escritura, tanto en las crónicas escritas para *La Nación* y otras publicaciones periódicas, como fundamentalmente en su poesía, en el libro emblemático de la estética modernista: *Prosas Profanas*. Efectivamente, cuando Darío llega a Buenos Aires en 1893, la ciudad ha experimentado ya su transformación más radical, ha sufrido incluso los embates de una crisis económica, la de 1890. En realidad, la ciudad comienza a crecer cuando se inicia el despegue económico de la nación, en el transcurso de los años 80. Son asimismo los años en que surgen las primeras manifestaciones de una literatura que revolucionará el panorama continental en la década siguiente.

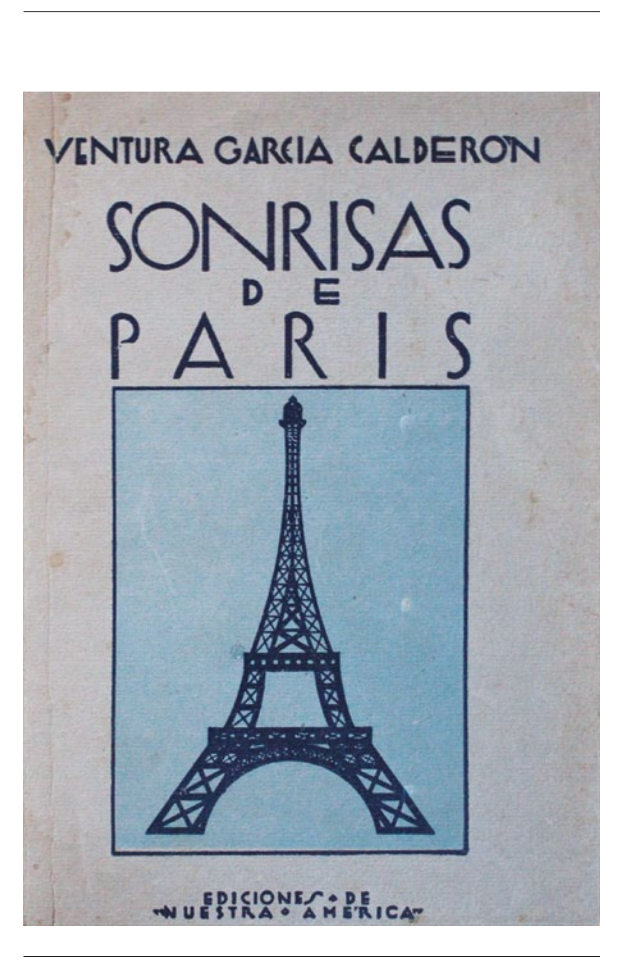
No obstante, una ciudad de estas características muy pronto se transforma en un monstruo que devora a sus hijos, sobre todo si tenemos en cuenta los avatares de la errónea política económica en la que las clases dirigentes argentinas intentan fundamentar su prosperidad. El fracaso de la política de "inmigración", provoca la masificación irracional de la ciudad y la aparición de nacientes fenómenos ciudadanos que conformarán las bases del nuevo imaginario mítico de la ciudad en el siglo XX, segregando nuevas manifestaciones de la cultura popular urbana como el tango.

La primera relación "exterior/interior" que el escritor modernista establece con la gran ciudad es una relación culturalmente "ideal", —y por tanto, libresca— cuyo modelo arquetípico es París. Y decimos relación "exterior/ interior" porque el espacio interior, el *interieur*, que la gran ciudad produce como objetivo prioritario de su nueva escenografía, la vivienda del burgués. Es uno de los más ricos filones en los que se nutre la iconografía modernista. La segunda sería una relación "real", en la medida en que los escritores modernistas llegan a "vivir en el ideal", esto es en París, y también en los desarrollos que ese ideal experimenta en las principales ciudades hispanoamericanas.

¿Cómo vivir inmerso en la "cosificación" del dinero, protagonizándola incluso, y simultáneamente consagrado a la defensa de los sagrados principios del arte, de una "moral estética"?. Este es el drama de José Fernández, el protagonista de *De sobremesa*, la novela de José Asunción Silva, neurasténico buscador de sensaciones inéditas, idealista enamorado de un ideal estético, coleccionista exacerbado de paisajes artísticos y simultáneamente *richissime américain*, financiero cosmopolita, lleno de sueños prácticos y regeneracionistas, un personaje que, glosando a Gutiérrez Girardot, no sólo acaba, integrándose, "mal de su grado", en el mundo del "rey burgués", al que despreciaba, sino que siempre perteneció, "mal de su grado", a ese mundo contra el que sostiene una titánica lucha abocada al fracaso, al fracaso de la muerte de su amada Helena, de la muerte del ideal, al fracaso y la condena del *interieur* burgués, del gabinete provincial construido como escenografía de un paraíso artístico imposible. Ese José Fernández que suspende la lectura del libro empastado en marroquí negro y le ajusta la cerradura de oro, dando por terminada la lectura de *De sobremesa*, se parece demasiado al José Asunción Silva de los últimos años,



Rubén Darío (Director literario). *Mundial Magazine*. París, vol. I, Nº 1, mayo de 2011. Cubierta ilustrada por Xavier Gosé. Colección MLR.



Ventura García Calderón. Sonrisas de París. Buenos Aires, Ediciones de "Nuestra América", 1926. Cubierta ilustrada por José Bonomi. Colección MLR.

encerrado en sus gabinetes de Caracas o Bogotá, evocando los paraísos interiores parisinos, pero entregado a una frenética actividad de "hombre práctico" a través de su proyecto fabril de baldosines. Quizá porque, como ha señalado Cano Gaviria apoyándose en uno de los autores favoritos de Silva, Maurice Barrés, el único modo de dejar de ser un "hombre práctico", era para Silva triunfar como tal, obtener el dinero que podría transformarle en un hombre verdaderamente libre[21].

En el México porfirista, de gran vitalidad modernizadora, aparece el poeta-cronista Manuel Gutiérrez Nájera, "el Duque Job", *flâneur* habitual de la Ciudad de los Palacios, quien padece la desarticulación existente entre el espacio interior —espacio burgués, según Walter Benjamin , de pensamiento y creación poéticos— y el espacio exterior, del trabajo y el sustento, que valida la crónica. De este modo, el poeta periodista que es Nájera se ve impelido a abandonar su gabinete, su "refugio de arte" y lanzarse al exterior a buscar la noticia que le reporte el sustento de cada día. El exterior no es ya el de la naturaleza, ni siquiera el de la "naturaleza culta", el exterior es el continuo deambular por las calles de una ciudad que experimenta en esos años un proceso de transformación vertiginosa. Ciertamente, durante mucho tiempo fue imposible para Gutiérrez Nájera hablar de cualquier otra cosa que no fuese la ciudad o los asuntos relacionados con ella. La ciudad se transforma, por tanto, en una nueva aventura que abre sus posibilidades ante este nuevo modo de ser escritor, artista, que supone ser cronista. La ciudad es una nueva selva, llena de ruidos inquietantes producidos por los carruajes, los landós, los *trois quarts*, los *coupés* que pasean por la Reforma, Bucarelli o Plateros.

Nos queda hablar del escritor hispanoamericano que más consecuentemente se corresponde con la estampa que Baudelaire nos legó del "pintor de la vida moderna". A partir de dos motivos fundamentales: el primero utilizado también como *deus machina* del trabajo todo, el poema "En el campo" ("Tengo el impuro amor de las ciudades / y a este sol que ilumina las edades / prefiero yo del gas las claridades..."), y el segundo en directa relación con el anterior, pues no es sólo la luz de gas la que obsesiona a Casal sino fundamentalmente la recién descu-

bierta "luz eléctrica". Iluminados por este hilo temático hemos recorrido la obra de Casal, examinando su relación "pastoral" con la modernidad ciudadana y sus reacciones "contrapastorales" censurando algunos de los efectos de la modernización y, especialmente, el triunfo de la electricidad.

A partir del análisis de estos trabajos, hemos querido demostrar cómo nuestro poeta cubano tiene un algo de emulación del *dandy* y muchas de sus cualidades de inteligencia y refinamiento aristocrático ("el verdadero artista no se debe ocupar del prestigio que le concede el público, sino de perfeccionarse en su arte y nada más..."), pero sobre todo una actitud de verdadero artista moderno, de *flâneur* inagotable, de decadente adicto a las ciudades.

José Luis Romero demuestra en su libro ya clásico, que fueron las ciudades y no la Naturaleza las que determinaron el desarrollo histórico de Hispanoamérica, y también el de sus ideas y su literatura. El Modernismo no fue ajeno a esta determinación, e incluso yo me atrevería a aventurar la hipótesis de que la revolución experimentada por las ciudades hispanoamericanas en el fin de siglo es un elemento determinante para la configuración estética de dicho movimiento.

Podemos concluir este repaso somero, en el que hemos pretendido esbozar las bases teóricas de un posible estudio global del Modernismo, definiendo este modo de producción literaria como un horizonte cultural que se inicia en Hispanoamérica en el último tercio del siglo XIX, extendiéndose hasta los años veinte del siglo pasado, y que aparece como una actitud fundamentalmente poética, surgida de la conjunción histórica de una serie de factores ideológicos que hemos ido analizando y según una línea directriz central: la dialéctica entre civilización y barbarie como proceso paralelo al del perfeccionamiento del espíritu y la creencia de que, mientras se la dictamine oficialmente como inútil, la poesía, más que cualquier otro tipo de producción literaria o artística, es la portadora de ese proceso.

NOTAS

[1] Ned Davison, *El concepto de modernismo en la crítica* hispánica, Buenos Aires, Ed. Nova, 1971, p. 12.

[2] Angel Rama, *Rubén Darío y el Modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano,* Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad de Venezuela, 1970, y del mismo autor, *Las máscaras democráticas del modernismo,* Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985; Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978; Rafael Gutiérrrez Girardot, *El* Modernismo, Barcelona, Montesinos, 1983; Gilbert Azam, *El modernismo desde* dentro, Madrid, Anthropos,1989; Richard Cardwell, "Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* # LXI (1985): 315-330; Alfredo A. Roggiano, "Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto", en: C.Vera y G.R. McMurray, (eds.), *In honor of Boyd G. Carter,* The University of Wyoming, 1981; Saúl Yurkievich, *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976; José Olivio Jiménez, "Introducción", *Antología de la poesía modernista hispanoamericana,* Madrid, Hiperión, 1985.

[3] Juan Carlos Rodríguez y Álvaro SalvadorJ, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las primeras literaturas criollas*, Madrid, Akal, 2005, 3ª. ed., y Álvaro Salvador, *El impuro amor de las ciudades*, Madrid, Visor, Madrid, 2007, 2ª.ed.

[4] Ver Tulio Halperin Dongui, *Historia contemporánea de América Latina,* Madrid, Alianza, 1979, 7ª.ed., pp. 281-355.

[5] Ibíd., pp. 284-294.

[6] Yerko Moretic, "Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano", en: Lily Litvac, (ed.), *El Modernismo,* Madrid, Taurus, 1975, p. 57.

[7] Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica,* México, Fonde de Cultura Económica, 1969, 3ª ed., p. 165.

[8] Yerko Moretic, "Acerca de las raíces ideológicas", p. 58.

[9] Véase Augusto Comte, "Armonía entre la ciencia y el arte, entre la teoría positiva y la práctica", en: *Discurso sobre el espíritu positivo,* Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 43-48.

[10] Ver Enrico Fubini, "El Romanticismo", en: *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral, 1970, pp. 75-136.

[11] Ver Enrico Fubini, "La música como imagen directa del mundo", pp. 98-104.

[12] Ver Arthur Schopenhauer, "La música es una metafísica", en *La estética del pesimismo* (antología de *El mundo como voluntad y representación*), ed. de J. F. Ivars, Labor, Barcelona, 1976, pp. 257-271.

[13] Ver Richard Wagner, *La poesía y la música en el drama del futuro,* Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1953, 2º ed., p. 97.

[14] José Enrique Rodó, "Rubén Darío", en: *Obras Completas,* Madrid, Aguilar, 1957.

[15] Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias*, pp. 175-176.

[16] Ricardo Güiraldes, Eduardo Mallea o Jorge Luis Borges, son ejemplos posteriores de esa tendencia.

[17] En este sentido es interesante señalar la conexión entre las primeras vanguardias hispanoamericanas y el Modernismo final que hace Saúl Yurkievich en su obra *Celebración del Modernismo,* Barcelona, Tusquets, 1976.

[18] Georg Simmel, "Las grandes ciudades y la vida intelectual", en: *El individuo y la sociedad. Ensayos de crítica de la cultura,* Barcelona, Península, 1986, pp. 247-263.

[19] Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo,* Barcelona, Montesinos, 1983; Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hannover, Ed. del Norte, 1984; Julio Ramos, *Desencuentros de la Modernidad en América* Latina, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.

[20] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

[21] Ricardo Cano Gaviria, "Mímesis y pacto biográfico en la prosa de Silva", en: *Obra Completa* de José Asunción Silva, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Col. Archivos, 1990, p. 607.

BIBLIOGRAFÍA

Azam, Gilbert, *El modernismo desde dentro*, Madrid, Anthropos, 1989.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1988.

Cano Gaviria, Ricardo, "Mímesis y pacto biográfico en la prosa de Silva", en: *Obra Completa* de José Asunción Silva, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Col. Archivos, 1990.

Cardwell, Richard, "Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LXI (1985): 315-330.

Comte, Augusto, "Armonía entre la ciencia y el arte, entre la teoría positiva y la práctica", en: *Discurso sobre el espíritu positivo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

Davison, Ned, *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1971.

Fubini, Enrico, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días,* Barcelona, Barral, 1970.

Gutiérrez Girardot, Rafael, Modernismo, Barcelona, Montesinos, 1983.

Halperin Dongui, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1979, 7a.ed.

Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América* Hispánica, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1969.

Jiménez, José Olivio, "Introducción", en: *Antología de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985.

Jitrik, Noé, *Las contradicciones del* modernismo, México, El Colegio de México, 1978.

Moretic, Yerko, "Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano", en: Lily Litvak, (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Ed. Taurus, 1975.

Rama, Ángel, *Rubén Darío y el Modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano,* Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad de Venezuela, 1970.

----------*La ciudad letrada* Hannover, Ed. del Norte, 1984.

----------*Las máscaras democráticas del modernism*, Montevido, Fundación Ángel Rama, 1985.

Ramos, Julio, *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Rodó, José Enrique, "Rubén Darío", en: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1957.

Rodríguez, Juan Carlos y Álvaro Salvador, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las primeras literaturas* criollas, Madrid, Akal, 2005, 3a.ed.

Roggiano, Alfredo A., "Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto", en: Catherine Vera & George R. McMurray, (eds.), *In Honor of Boyd G. Carter*, Wyoming, The University of Wyoming, 1981.

Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas,* México, Siglo XXI, 1976.

Salvador, Álvaro, *El impuro amor de las ciudades*, Madrid, Visor, Madrid, 2007, 2a.ed.

Schopenhauer, Arthur, "La música es una metafísica", en: *La estética del pesimismo* (antología de *El mundo como voluntad y representación*), ed. de J. F. Ivars, Barcelona, Barcelona, 1976, pp.257-271.

Simmel, Georg, "Las grandes ciudades y la vida intelectual", en: *El individuo y la sociedad. Ensayos de crítica de la cultura,* Barcelona, Península, 1986, pp.247-263.

Wagner, Richard, *La poesía y la música en el drama del futuro*, Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1953, 2º ed.

Yurkievich, Saúl, *Celebración del Modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.

SIMBOLISMO Y MODERNISMO EN SUDAMÉRICA. ALGUNAS HISTORIAS RESEÑABLES (1895-1925)

Autor: *Rodrigo Gutiérrez Viñuales*

CONSIDERACIONES INICIALES

Dentro del marco discursivo reflejado en el otro texto de nuestra autoría que se incluye en el presente libro, caracterizado fundamentalmente por un abordaje temático, en el presente asumimos como objetivo reseñar una serie de historias parciales del Simbolismo y Modernismo sudamericanos, de inevitable carácter local, pero que coadyuvan a una caracterización de conjunto.

Estructuralmente, iniciamos el recorrido con un puñado de artistas que realizan obra simbolista en Europa en las postrimerías del siglo XIX como son el venezolano Emilio Boggio y el colombiano Francisco Antonio Cano, además de algunos creadores del ámbito brasileño, en especial Eliseu D'Angelo Visconti, quien será también esencial en la implantación, sobre todo en Río de Janeiro, de la estética *nouveau* en los albores del nuevo siglo. La labor de los citados en último término —no tanto la de Boggio, o la del chileno, también radicado en la capital francesa, José Tomás Errázuriz— repercutirá en sus países tras su retorno desde el Viejo Mundo, incardinándose con las novedosas estéticas modernistas, que llevarán consigo, como nota inmanente, una nueva actitud ante la creación artística, caracterizada por la versatilidad de géneros capaces de ser abordados por cada artista, ya no solamente la pintura sino todo lo vinculado a las artes decorativas en general y gráficas en particular.

Lo señalado en el párrafo precedente centrará nuestra atención en el subcapítulo dedicado al *Art Nouveau* y sus implantaciones en diferentes medios sudamericanos durante el primer decenio del XX, trayecto que iniciamos en la Argentina con los concursos de carteles convocados por los Cigarrillos París, en cuya edición de 1901 presentarán trabajos renombrados artistas del modernismo europeo como Alphonse Mucha o Ramón Casas.



Alfonso Bosco. *Ex-Libris*. Herausgegeben von Conte Dr. L. A. Rati Opizzoni präsident der ital. Ex-Libris Ges. Viena, Artur Wolf Verlag, 1913. Tirada de 225 ejemplares numerados. Colección MLR.

Haremos asimismo alusión a la presencia en Buenos Aires del italiano Alfonso Bosco, pionero en la renovación de las artes gráficas en el país. Seguiremos con Brasil y la referida actuación de Visconti, sumando alusiones a otro figura epigonal, Belmiro de Almeida. La obra del colombiano Marco Tobón Mejía, que tras la experiencia parisina, destaca en la renovación gráfica de su país con lenguajes modernistas, nos sirve de nexo con la segunda década de la centuria, que le encuentra a este ya de nuevo en París, radicado definitivamente, y dedicado a la escultura, vertiente que le consagraría.

Apartados esenciales son los que se incluyen en la siguiente sección, dedicada a ilustradores simbolistas sudamericanos, en los que deja huella indeleble el inglés Aubrey Beardsley, como veremos. Cronológicamente podríamos situar este momento entre 1910 y 1925, y arrancaremos con una notable generación de artistas que siguieron estas vías en la Argentina, en contacto permanente con París y otros centros europeos, entre los que sobresalen entre otros muchos Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, Alfredo Guido, Alejandro Sirio o Jorge Larco. De ahí daremos el salto al otro lado del Plata, para ubicar a creadores uruguayos que siguieron estéticas similares, destacando fundamentalmente la labor xilográfica desarrollada por Federico Lanau, creador de un imaginario de hondo sentido simbolista. La obra de José Sabogal y otros ilustradores en el Perú, la de Emiliano Di Cavalcanti en Brasil, la de los artistas vinculados a la quiteña revista *Caricatura*, y un rasgo de modernidad aun no hollado suficientemente en la historiografía chilena, como fueron sus ilustradores de los años 20 (entre ellos Luis Meléndez Ortiz, Alfredo Molina La-Hitte y Huelén), cierran este apartado.

Los dos últimos capítulos refieren, en primer lugar al Simbolismo como contaminante del imaginario costumbrista propio de las primeras décadas del XX en nuestro continente, espectro en el que tomamos como referencia la obra del colombiano Coriolano Leudo, el ruso —activo en Venezuela— Nicolás Ferdinandov, y los ecuatorianos Camilo Egas y Víctor Mideros, para desembocar finalmente en una manifestación que podríamos signar como culmen del proceso, al ser una expresión de arraigo americanista, como es el Simbolismo indigenista, una suerte de exaltación estética no solamente de la figura del indio sino también de los testimonios culturales y artísticos prehispánicos, que se recuperan desde una mirada completamente moderna. La obra integral del argentino Alfredo Guido, la de su colega y amigo boliviano Cecilio Guzmán de Rojas, y como colofón, la del colombiano Luis Alberto Acuña y otros artistas vinculados al grupo "Bachué", cierran este apretado recorrido.

Queda como postrera reflexión, señalar atalayas a ser incorporadas en estudios posteriores, que por razones de espacio no hemos podido tratar aquí, y en especial el de la escultura

simbolista, tanto en lo que atañe a la estatuaria monumental y funeraria, como aquella vinculada a la arquitectura, además de trayectorias individuales en cada uno de los países. Algunas alusiones hicimos en el texto "Bases para una comprensión del simbolismo y modernismo en el arte sudamericano" de este mismo libro, a las que podríamos añadir menciones a escultores indigenistas que hemos estudiado en otras ocasiones como el argentino Luis Perlotti, o los peruanos Benjamín Mendizábal Vizcarra e Ismael Pozo, y quien fuera maestro de éste, el español Manuel Piqueras Cotolí. Y asimismo hacemos notar la necesidad de investigar a fondo en nuestros países lo que atañe a libros y revistas ilustradas del periodo, tarea que se ha hecho ya concienzudamente en México[1] y sobre la que hemos trabajado en el caso de Argentina[2], cuya indagación nos brindarán en el futuro no solamente novedades concretas sobre el Simbolismo y el Modernismo en el continente, sino también pautas para reconstruir la historia de nuestra modernidad artística.

LA EXPERIENCIA PARISINA Y SUS TENTÁCULOS: UN PUENTE ENTRE VIEJO Y NUEVO MUNDO

El venezolano Emilio Boggio

Indudablemente, un artista que debemos tomar como referencia, por su prolongada producción emparentada con el Simbolismo, es el venezolano Emilio Boggio[3], que, aunque nacido en Caracas en 1857, se radicó con su familia en París cuando contaba solamente siete años de edad. Aunque tendrá puntuales regresos a su país natal durante su infancia y adolescencia, será fundamentalmente ciudadano francés, tanto que desde 1877 a 1919 —un año antes de fallecer— no retornará a su ciudad natal. Su presencia en la capital francesa le permitirá empaparse de diversas vertientes artísticas, desde las aprehendidas en la Academia Julian junto al ínclito Jean Paul Laurens, hasta —lo que más nos importa— su vinculación en los 90 con los simbolistas, previa consolidación de amistad con Henri Martin, con quien había viajado a Italia en 1885.

A principios de los 90: "Nuestro artista había respirado en el Barrio Latino la atmósfera de las pequeñas revistas, más o menos cenaculares y efímeras, que sobre la huella de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud promovieron a la larga el movimiento decadente y simbolista". Refiere Alberto Junyent sus vínculos directos, en los cafés y cenáculos parisinos, con Verlaine, Jean Moréas, Gustave Khan, Jules Renard.

> *Emilio es wagneriano y debussista incondicional; admira las danzas serpentinas de la Loie Fuller, con el revoloteo de sus velos multicolores; lee a los novelistas rusos introducidos en Francia por Melchor de Vogüé, aplaude a Ibsen, Strindberg y Maeterlinck en el teatro de L'Oeuvre. Y como en la entremezcla de sacro y de profano, de voluptuosidad y misticismo, que el simbolismo ha recogido de Baudelaire, no es fácil escapar al contagio de las veleidades religiosas, magias, ocultismo. Teurgias, mistagogias que se propagan por doquier, Boggio siéntese de pronto atraído por el neoevangelismo humanitario que predica el viejo Tolstoi y difunde en Occidente la Revue Blanche*[4].

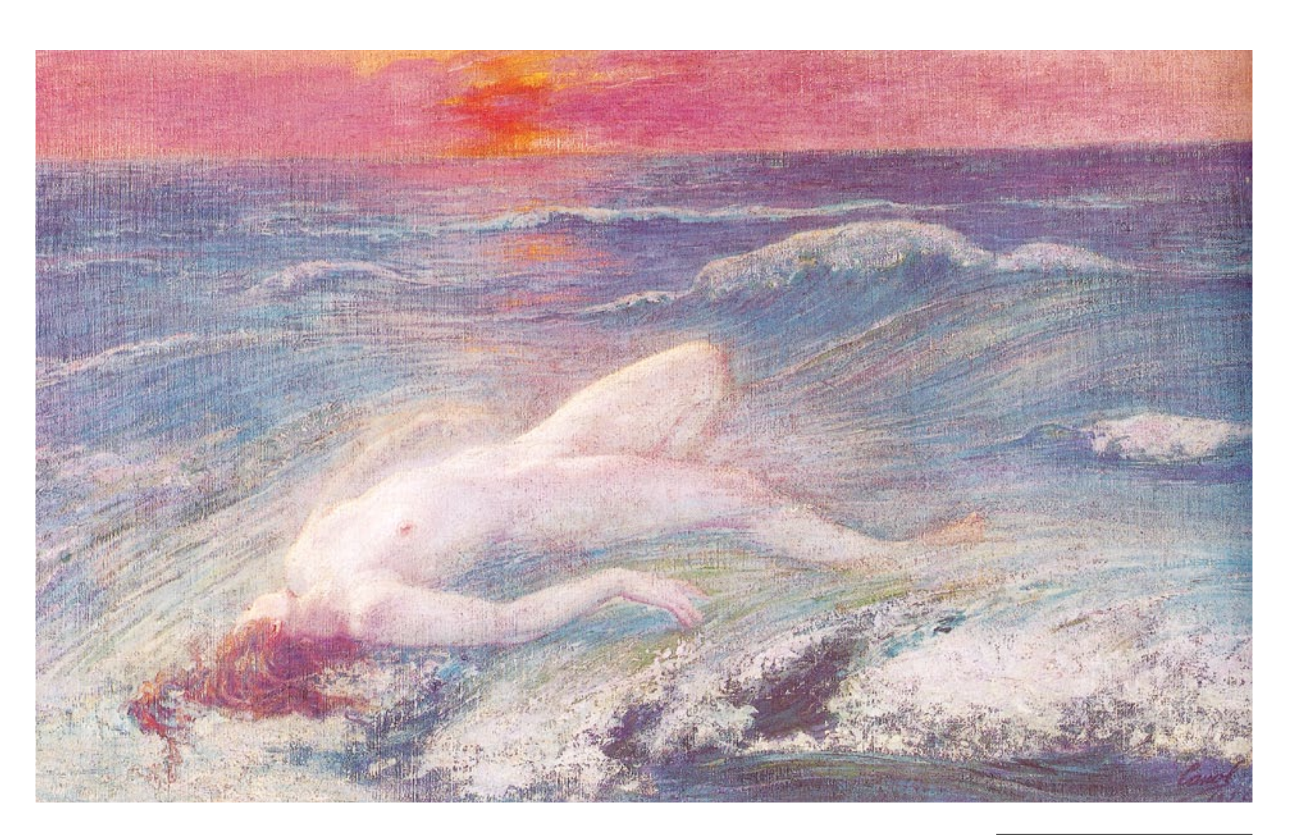
En la producción de Boggio hay numerosas obras plausibles de citarse en las líneas simbolistas, pudiendo hacerlo con sus versiones de *Puesta de sol sobre París*, *Rapto romántico* y, fundamentalmente —siempre entre los que conocemos— *Hacia la gloria*, tela que envió al Salón francés de 1897. Como destaca Juan Calzadilla, quien refiere a esta etapa como la de los "cielos melancólicos", el periodo principal de producción alegórica de Boggio será 1893-1899, haciéndose frecuentes las referencias a leyendas medievales y mitologías clásicas[5], pero encuadradas en paisajes de tinte impresionista y posimpresionista.

Francisco Antonio Cano, de Medellín a París

Hacia finales de siglo, en mayo de 1898, arriba a París el antioqueño Francisco Antonio Cano. Cierra temporalmente su taller en Medellín, donde impartía docencia, para acometer su experiencia europea, la que se prolongará hasta enero de 1901, en que retorna y reabre el estudio. En ese lapso, en el cual podrá subsistir en la capital francesa en buena medida por la ayuda recibida desde su tierra natal, reeditará una de las experiencias que vemos más habituales en los latinoamericanos que pasaron por allí en el cambio de siglo: estudiar dibujo en la Academia Julian con Laurens, algo que también haría, como señalaremos más adelante, uno de los discípulos más aventajados de Cano, el escultor Marco Tobón Mejía. Tobón definiría al maestro francés —entre la admiración y una cierta reserva— como un,

> *Inquisidor en el sentido favorable de la expresión... su sinceridad y honradez en la concepción del arte no consentían ninguna visión que se alejara de la suya. Se había formado en las épocas en que imperaba como árbitro supremo e indiscutible la Escuela y no aceptaba ni aceptó jamás infiltraciones de renovación moderna ni de investigaciones revolucionarias*[6].

En París, Cano admiró especialmente la obra de dos de los simbolistas más notables, Pierre Puvis de Chavannes y Odilon Redon, que le acercarán a ciertas pautas de expresión oníricas. Acerca del primero diría: "ha ejercido sobre mí una gran influencia, y si no fuera por el odio instintivo que tengo a la copia, me habría dedicado rabiosamente a copiarlo"[7]. No obstante, su arte irá quedando atado a una sucesión de encargos de los que sentía no podía desprenderse, y que tomaba como una contrapartida a las ayudas que había recibido para mantenerse en París. Resultó una obligación sentida que le perjudicó en cuanto coartaba su libertad (y así lo expresó en alguna ocasión) para desarrollar libremente sus propias sendas, las "decorativas" a las que decía aspirar.



Francisco Antonio Cano. *La voluptuosidad del mar* (1924). Óleo sobre lienzo, 78 x 139 cms. Biblioteca Luis Ángel Arango.

Algunas obras "colombianas" de Cano trasuntan la huella simbolista aprehendida en sus días parisinos, y en ese sentido quizá la más impactante sea *La voluptuosidad del mar* (1924), de la que se conocen al menos dos versiones. Se aprecian en ambas sendos desnudos femeninos flotando sobre un mar calmo, con luz de amanecer, en uno de ellos inerte y en el otro con ligeros movimientos en los brazos. En algunas obras posteriores mostrará rasgos de un gusto nunca caduco en su espíritu de artista. Quizás, incitado por el éxito alcanzado en la escultura por su otrora discípulo Marco Tobón Mejía, dejaría por esta línea testimonios de calidad como *Creando cerebros* (1932-1933), ejecutada en piedra para la tumba del ilustrado Ministro de Obras Públicas Simón Araújo, en el Cementerio Central de Bogotá[8], ya en el crepúsculo de su vida, dado que fallecería en 1935.

Marco Tobón Mejía. *Murciélago* (1910). Bronce, 8.4 x 12.3 cms. Colección privada.



Simbolismos brasileños entre dos orillas

Además de los casos señalados en este ir y venir de París, cabe tener en cuenta a Brasil. La historiografía ha destacado cada vez más el papel que jugó el grupo "modernista" de los años 20 como iniciador de la centuria en cuestiones de arte, sumiendo en la sombra a muchos de los nombres de la plástica de lustros anteriores. Lo que se ha denunciado muy a menudo en el caso de otros países en cuanto a la desconsideración de las dos primeras décadas de siglo XX, ha tenido (y tiene) ciertos visos de realidad: los historiadores del XIX no lo acometen por pertenecer temporalmente al siglo siguiente, mientras los que estudian a éste, lo dejan al margen por considerarlo como una prolongación de aquél.

Más allá de puntuales puestas en valor de esa generación, en la que algunos como Eliseu D'Angelo Visconti, figura esencial, han gozado de una presencia editorial, expositiva y catalográfica[9], muchos otros nombres han quedado sumidos en el olvido. Para paliar esta situación en muchas ocasiones hay que recurrir a bibliografía de época que suele destacar esas trayectorias artísticas. Aquí adquieren importancia ciertas prácticas que hoy se suelen considerar periclitadas como es el de escribir una historia del arte como sumatoria de recorridos biográficos, pero que para casos como este resultan como anillos al dedo, para así establecer una secuencia de artistas que hayan pertenecido a aquella época "premodernista", o, inclusive, que hayan convivido temporalmente con la vanguardia.

Hemos de hacer aquí una aclaración. Es cosa sabida entre los historiadores del arte latinoamericano, que la denominación "Modernismo" para el caso brasileño adquiere una significación muy diferente a la de otros países, en tanto se refiere no a los testimonios *fin de siècle*, en la línea *nouveau*, sino al grupo de la vanguardia paulista surgida a finales de la segunda década del XX, y que tendrá su puesta de largo en la Semana

de Arte Moderna de 1922, coincidiendo con el centenario de la Independencia.

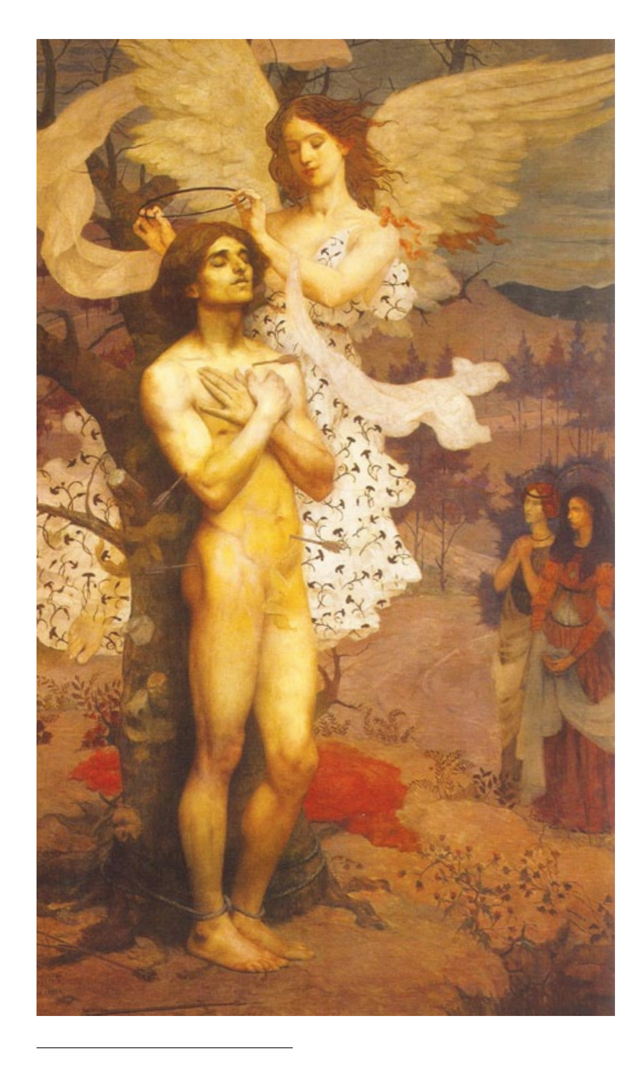
Párrafos atrás mencionábamos la necesidad de remisión a publicaciones de época para recuperar nombres de artistas actuantes en los albores del XX. Muchos de ellos están plegados a lineamientos de la modernidad plástica, y en tal sentido, libros como *A inquietação das abelhas* (1927) de Angyone Costa, o, más adelante, la *História da pintura no Brasil* (1944) de José María Dos Reis Júnior, son útiles para cumplir medianamente bien con el cometido. Sobre todo del primero, destacamos a Helios Seelinger[10], formado en Munich con Franz Von Stück durante cuatro años (1899-1903) de quien recogió el sentido panteísta y el espiritualismo germano visible en sus obras. También pasaría por París y trabajaría en el atelier de Jean Paul Laurens. A su regreso en Brasil extendería una línea simbolista que discurriría hasta bien entrado el siglo (mucho más allá del libro de Costa), participando junto al grupo modernista de São Paulo. Walter Zanini, quien destaca la realización de sus murales para el Clube Naval (1911), en la avenida Río Branco de Río de Janeiro, se refiere a su pintura como "ligada a cierto simbolismo satírico", destacando una vena caricatural[11].

De esta generación hemos de resaltar la figura de Teodoro Braga, formado en la Academia de Río y que viajó a París en 1899, para perfeccionarse —como no— junto a Laurens. Autor de lienzos de tinte simbolista como *Fascinaçao de Iara*, se abriría camino —tal como sucedería con otros artistas de la época— en las artes decorativas, aplicando la flora y la fauna del Amazonas a estilizaciones *marajoaras*[12]. Por la misma línea de recuperación de ornamentaciones autóctonas debemos señalar a otros artistas como el ceramista Correia Lima.

Pero indudablemente la figura señera sería Eliseu Visconti, artista que sirve de nexo entre esta generación finisecular y la de los "modernistas", cuya trayectoria está atravesada, y con peso propio, por el simbolismo y el *art nouveau*, no solamente en lo que a imaginarios respecta sino también por la amplitud de miras en cuanto a géneros y realizaciones. En este apartado referiremos muy brevemente a su pintura, dejando las manifestaciones gráficas para el capítulo a ellas dedicado. Dos Reis Júnior, quien le incorpora a su antología haciendo una excepción, ya que es el único pintor vivo tratado en la misma, le considera sin paliativos el nexo de unión entre la Academia y la "pintura actual"[13]. La reciente exposición retrospectiva en la Pinacoteca do Estado de São Paulo (2011-2012) confirma su revalorización ascendente, acompañando nuevas y necesarias lecturas del arte latinoamericano en su conjunto pero también en sus partes.

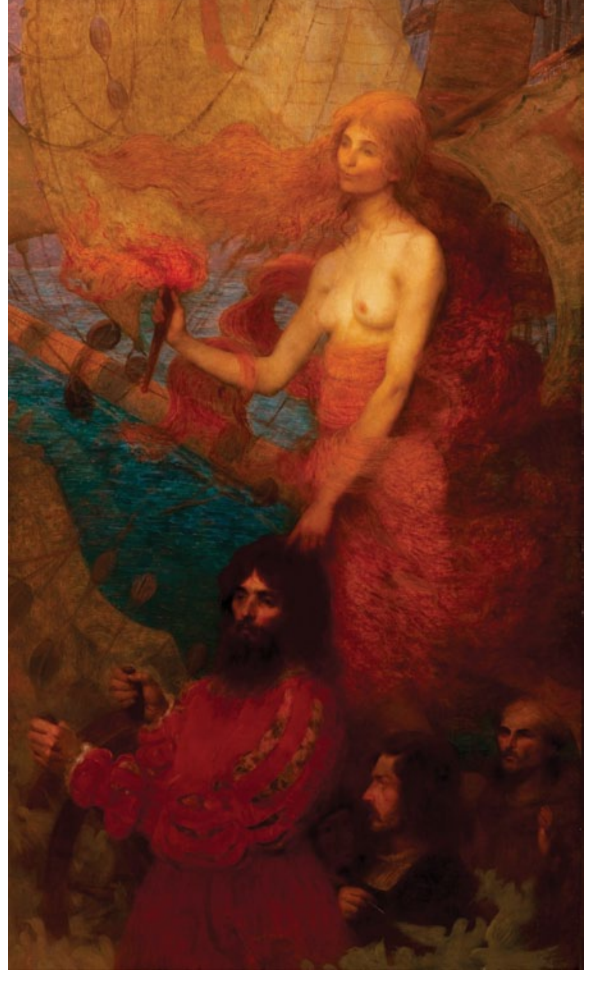
El lustro que va de 1896 a 1901 va a ser, en lo pictórico, el momento más simbolista de Visconti, aunque luego se extendería con las obras decorativas realizadas para el Teatro Municipal de Río de Janeiro (1906-1916)[14], uno de los puntos más notorios de su trayectoria, o las realizadas para la Biblioteca Nacional, por los mismos años, cuando se va abriendo camino a propuestas divisionistas. Nacido en Salerno (Italia) y formado en Río de Janeiro con Vítor Meireles, Visconti marcharía en 1893 a París. Luego del habitual paso por la Academia Julian de Laurens, se formaría en artes decorativas junto al suizo Eugène Grasset, en la Academia Guérin, decisión que le permitiría dar un salto anticipado y seguro de modernidad. El mismo Grasset sería referente de otro simbolista y modernista latinoamericano de enjundia, el colombiano Marco Tobón Mejía.

Su pintura de esos años, al decir de Dos Reis, se mueve entre las reminiscencias de Botticelli y ciertas filiaciones al prerrafaelismo de Rossetti en lo que atañe a la idealización de las formas y el ambiente; obras como *Saida da vida pecaminosa* (1896), *Recompensa de São Sebastião* (1898), *Gioventú* (1898) y *Oréadas* (1899), pintados todos en la capital francesa y que se conservan en el Museu Nacional de Belas Artes, en Río de Janeiro, son testimonios de un artista consolidado en los lineamientos simbolistas, sin los titubeos propios de un pintor en formación. Las dos últimas obras citadas serían premiadas en la Exposición Universal de París en 1900, año anterior al retorno de Visconti a Brasil.



Eliseu D'Angelo Visconti. *Recompensa de São Sebastião* (1898). Óleo sobre lienzo, 218 x 133 cms. Museo Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro.

En este recorrido no debe soslayarse otro lienzo que adquiere una trascendencia especial dada su vinculación con la historia de Brasil: *A providência guia Cabral* (1899), conservado en la Pinacoteca do Estado do São Paulo. De similares connotaciones históricas, existe otro pintado el mismo año, *Os descobridores*, de Belmiro de Almeida, magnífica obra simbolista con reminiscencias de Puvis de Chavannes, que se exhibe en el Museu Histórico e Diplomático de Itamaraty, en Río de Janeiro. Ambas composiciones anticipaban la celebración, en 1900, del IV Centenario del Descubrimiento del Brasil por Pedro Álvares Cabral.



Eliseu D'Angelo Visconti. *A providência guia Cabral* (1899). Óleo sobre lienzo, 180 x 108 cms. Pinacoteca do Estado do Sao Paulo.

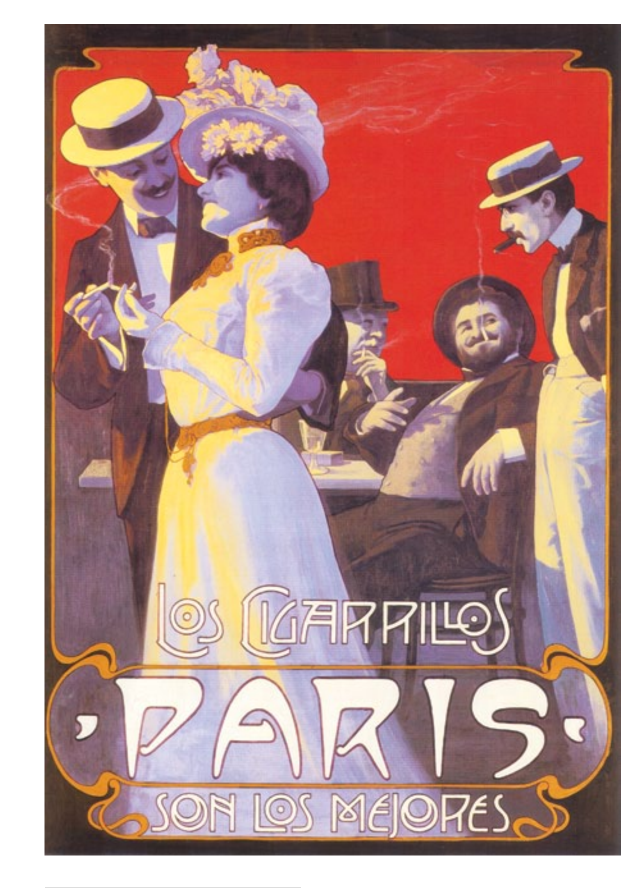
EL ART NOUVEAU Y LA EFERVESCENCIA DE LAS ARTES GRÁFICAS

Unas notas argentinas

El primer gran impulso para la aceptación del *Art Nouveau* en Buenos Aires, lo darán dos concursos internacionales convocados en 1900 y 1901, con el fin de dotar a los *Cigarrillos París* de carteles publicitarios. La iniciativa partiría de un conocido empresario catalán, Manuel Malagrida i Fontanet, radicado en la Argentina desde 1890 y dedicado a regentar fábricas de tabaco.

El segundo concurso de *Cigarrillos París* es el que alcanzaría mayor trascendencia y significación, siendo considerado por Antoni Monturiol i Sanés como "el mejor y el más grande concurso de este tipo de todos los que se han celebrado". Varios artistas latinoamericanos, europeos y asiáticos presentaron obras que, junto a las de los locales, sumaron un total de 555 trabajos —155 enviados desde la Argentina y el resto desde otros países—, y expuestos durante octubre de 1901 en Buenos Aires. En este segundo concurso participaron creadores tan notables como el moravo Alphonse Mucha —que en esos tiempos realiza también una alegoría recientemente conocida de la República Argentina[15]—, el brasileño Belmiro de Almeida o los españoles Ramón Casas y Xavier Gosé. La importancia fue tal que Malagrida partió hacia Europa en 1902 llevando consigo los 31 carteles premiados, los que se expondrían en la Sala Parés de Barcelona.

Además de estos concursos, debemos referirnos a la obra del italiano Alfonso Bosco, notable grabador y exlibrista de tintes simbolistas, considerado pionero en Italia como introductor del aguafuerte en colores. Había arribado a la Argentina en



Pío Collivadino. Santa Rosa (1901). Cuarto premio del segundo concurso de carteles para los Cigarrillos París, Buenos Aires, 1901. Óleo sobre lienzo, 129,5 x 89 cms. Inv. MCGO 2867.

1882 aunque su radicación se produciría cuatro años después, al fungir de director artístico de la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. En 1900 ilustrará, con claros tintes simbolistas, el decadentista libro *La raza de Caín* del uruguayo Carlos Reyles. Es evidente que Bosco mantuvo los contactos con Turín, sede de la importante exposición del *Liberty* en 1902, y es muy probable que recibiera periódicamente libros y revistas enviados por amigos y compañeros desde su ciudad natal y desde otras localidades italianas. Ligado a su afición por el libro, desarrollará una magnífica labor como exlibrista, en la que es "constante una sinuosa presencia femenina, así como elementos relativos a las vanitas y la vida después de la muerte como calaveras y efigies"[16].

En lo que a pintura respecta, además de la gráfica mencionada, se da la labor de artistas como Eduardo Schiaffino o Ernesto De la Cárcova, ambos destacados en la ejecución de desnudos con tintes simbolistas, como lo evidenció Laura Malosetti Costa en sus trabajos revisitando ese período en la Argentina[17]. En el caso de Schiaffino, fue autor, en 1896, de la ilustración de la cubierta de la primera edición de *Los raros* de Rubén Darío. La mención de estos artistas, vinculados a la Academia y al Museo, y sus inclinaciones estéticas, hablan a las claras del establecimiento de senderos de modernidad en el ámbito oficial del arte argentino durante el cambio de siglo, y del afianzamiento de ciertas vertientes del Simbolismo.

Artes gráficas brasileñas

Párrafos atrás reseñamos la epigonal figura de Eliseu D'Angelo Visconti, su formación junto al suizo Grasset, figura esencial del proto *Art Nouveau*, en la Academia Guérin, su producción simbolista efectuada en París a finales del XIX y sus proyecciones tras retornar a Brasil en 1901. En estas líneas recogemos brevemente su actividad en el campo de las artes gráficas y decorativas, las que, afortunadamente, han ido teniendo la justa puesta en valor dentro de la historia del arte brasileño, a través de varias exposiciones celebradas en los últimos años[18].

Curiosamente, tras ese señalado regreso de la experiencia europea y ante la posibilidad que se le abrió de exponer su obra en la Escola de Belas-Artes, bien podría Visconti haberse centrado en exhibir únicamente óleos, pero optó, en actitud y con convicción moderna, por arriesgar y brindar una muestra atípica y novedosa. Aunque no comprendida del todo, en esta incluyó piezas de arte aplicado e industrial, un versátil muestrario de obras en hierro, cerámica, vitrales, estampados para textiles, papeles pintados para paredes, exlibris, etc. La semilla de Grasset germinada en el espíritu de Visconti, la comprensión sobre la múltiple labor del artista, y por ende la pluralidad de testimonios, trazaba lazos con el magisterio de William Morris, que, en el caso de Grasset, le habían llegado a través de su amistad con Walter Crane. Simbolismo, modernismo, medievalismo, son todos signos plausibles de ser aplicados a la producción de Visconti en esos años.

Entre la documentación conservada por los descendientes de Visconti se halla un boceto para cartel de los *Cigarrillos París*, lo que abre la posibilidad aún no confirmada, de su participación en el segundo certamen convocado en Buenos Aires por dicha empresa en 1901. Sin embargo, conocemos que participó Belmiro de Almeida, artista con varios parentescos estéticos respecto a la obra de Visconti, y que inclusive recibió un accésit por uno de sus proyectos[19].

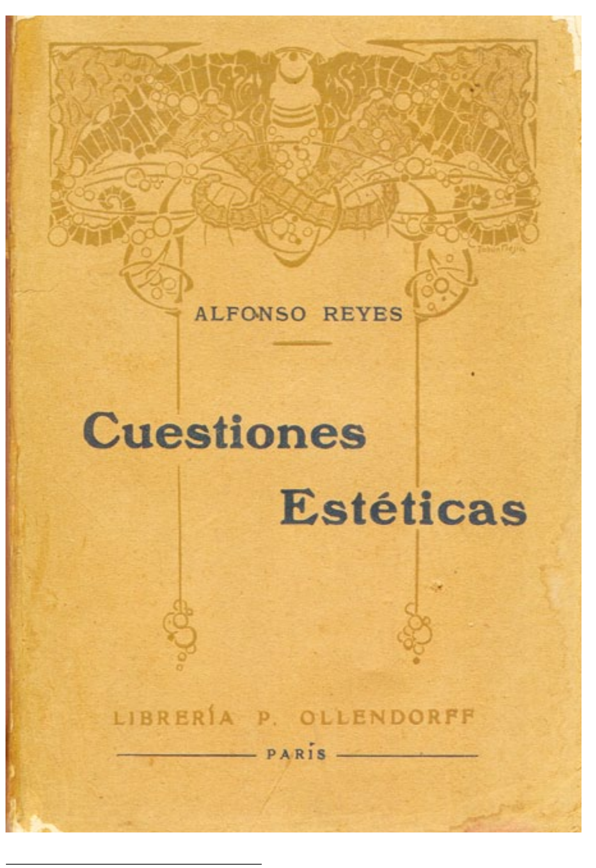
La primera década del XX resulta un momento proclive a las innovaciones estéticas, no solamente por la acción de artistas como los señalados Visconti y Belmiro de Almeida[20], sino por la veloz renovación de las técnicas gráficas, la publicación de revistas destinadas a propagar dichos avances (algo similar se advierte claramente en la Argentina, y suponemos en otros países) y de la circulación de magazines de gran calidad gráfica que difunden las estéticas *Nouveau* en sus diseños, así como en las publicidades que las financian, tal el caso de revistas como *Kósmos* y *Renascença*, ambas aparecidas en Río de Janeiro en 1904[21].

ENTRE LAS ARTES GRÁFICAS Y LA ESCULTURA. EL COLOMBIANO MARCO TOBÓN MEJÍA, MODERNISTA INTEGRAL

En párrafos anteriores mencionamos la trayectoria simbolista desarrollada por Francisco Antonio Cano en París. Tras su retorno a Medellín, Cano pondrá especial atención a la producción gráfica, teñida ya entonces por el *Art Nouveau*, con sus contenidos simbólicos y resabios medievalistas. Esta esencia captará el interés de uno de sus discípulos, el antioqueño Marco Tobón Mejía, quien le incitará en julio de 1903 a iniciar la publicación de la revista *Lectura y Arte*, de la que aparecerán, al cabo de tres años, doce números ilustrados en buena parte por ambos artistas. En ésta Tobón también participará como caricaturista bajo el seudónimo Sempronio[22]. Para este entonces Tobón absorbía casi con obsesión todo lo que llegaba por esta línea a través de las revistas europeas; con especial aprecio a la obra gráfica del checo Alphonse Mucha y del suizo Eugène Grasset, así como la del joyero francés René Lalique, fuentes constantes en su trayectoria.

Tobón dejará Medellín en 1906 para radicarse durante tres años en La Habana, antes de pasar a París. En esta ciudad viviría prácticamente toda su vida hasta su muerte en 1933. Solo una estancia puntual en su país natal —entre 1927 y 1928— cortaría este largo ciclo de estancia parisina. En este creador se da el curioso caso de que, aun produciendo casi toda su obra en la capital francesa, lo más relevante de su trabajo estuvo destinado a satisfacer encargos públicos y privados de Colombia, de tenor "nacionalista", valiéndose de los lenguajes del simbolismo y el *Art Nouveau*.

En su corta etapa cubana llevará a cabo tareas como ilustrador, destacando la tapa con tintas rojas que realizó para el libro *La parroquia* (1906) de Juan D'Sola. Poco después de arribado a París, hará otras labores en la misma línea para la prestigiosa Librería Paul Ollendorff, que en esos años estaba abriendo sus puertas a varias ediciones de autores latinoamericanos y españoles. Recordemos alguna distinguida como *Burbujas de la vida* (1908) del argentino Manuel Ugarte con su destacada portada *nouveau* del mexicano Roberto Montenegro. Tobón decorará, entre otras, la cubierta de *Cuestiones estéticas* (1911), el primer libro del mexicano Alfonso Reyes, así como las de *Mis buenos tiempos* de Raimundo Cabrera o *Dilectos decires* de Antonio Bórquez-Solar.



Marco Tobón Mejía (ilustrador). Alfonso Reyes. *Cuestiones estéticas*. París, Librería Paul Ollendorff, 1910. Colección MLR.

Por estos años a Tobón se le agudiza el daltonismo, unas de las razones por las que dará un giro hacia la escultura y en la que mantendrá viva las huellas del Simbolismo y del Modernismo que había expresado tanto en ilustraciones y diseños, como en las escasas pinturas que conocemos de las que realizara durante los primeros años del XX, entre ellas la titulada *Inspiración* (1911), hoy en el Museo de Antioquia, quizá la más notable. A la admiración que, al igual que su maestro, tenía por la obra de Puvis de Chavannes, se sumaría la que sentiría tanto por Auguste Rodin como por Medardo Rosso. Y más adelante por Antoine Bourdelle, quien signaría su viraje hacia el *Art Decó*, ya en los años 20. En cuanto a Puvis, Tobón ejecutaría una placa en bronce representando en relieve una de sus obras insignes, *El pobre pescador*, al igual que haría con la imagen de la *madonna* de Filippino Lippi, *Aparición de la Virgen a San Bernardo*.

En la segunda década del XX, Tobón Mejía realiza un sinnúmero de obras, de las que destacamos varios proyectos concretados de monumentos conmemorativos, relieves y medallas. De las más sobresalientes, por su factura o su iconografía, es *Plegaria* (1914) en la que se unen el ideal helenista, a través de la cita del Torso Belvedere y la acrópolis de Atenas, con una suplicante modernista que ruega porque le sean reveladas las esencias del arte griego. Jorge Cárdenas, el biógrafo más destacado de cuantos han escrito sobre su obra, afirma:

> *Este relieve* —Plegaria— *nos sumerge en un silencio impresionante conseguido por la extraña e inexplicable unión de elementos clásicos griegos, desarrollados al lado de un arquetipo femenino moderno... coexiste la contradicción profunda entre el modelado armónico y viril del torso y la delicadeza femenina; aquí han sido unidos deliberadamente los ideales helenísticos y los modernistas como parte de un camino que el escultor creyó que era necesario resolver y del cual hicieran parte fundamental la unción y el silencio, la delicadeza femenina en contraposición a la fortaleza varonil, cualidades que alcanzan al fin una singular elocuencia*[23].

En esos años coincidentes con el inicio de la Primera Guerra Mundial, así como en los que siguen, Tobón Mejía acentúa sus producciones en la línea simbolista, donde la figura femenina, en posturas evanescentes, se convierte en *leit motiv* de su obra, combinando en muchos casos con la referencia *floreale* heredada de sus inicios como ilustrador en Medellín. Mantiene sus lazos con Cuba, realizando una alegoría del Centenario de la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda, varias placas y medallas, muchas de las que felizmente se conservan en el Museo de Antioquia. El recurso alegórico lo aplicará también a otras placas conmemorativas como la que realiza para la inauguración del monumento al filósofo y educador cubano *José De la Luz Caballero* (1913) en La Habana, en la que sobresalen tanto el ángel coronando al personaje en el anverso, como la figura de la Patria señalando el horizonte al escolar, a la que acompañan las leyendas "Sólo la verdad nos pondrá la toga viril" y "Quien no aspira no respira".

Ya en los 20, muestra la prolongación de estas líneas estéticas en otras varias obras, como el relieve que realiza para el monumento al escritor Jorge Isaacs, con una musa de líneas modernistas que se postra apoyando como en suave caricia su mano sobre una placa que muestra el rostro en perfil del homenajeado. Asimismo, los relieves ubicados en el pedestal del *Monumento a Francisco Javier Cisneros* (1923) en la plaza homónima en Medellín. Cisneros había sido el fundador de los trabajos del ferrocarril en Antioquia, Tobón no dudó en añadir una serie de alegorías del trabajo y de la gloria, en relieve y de clara composición monumentalista. Este relieve anticipa algunas esculturas de bulto de su compatriota José Domingo Rodríguez de principios de los años 30, en las que asume como motivos las figuras de diferentes trabajadores (segadores, desgranadores, cargadores, hilanderas) en plena faena, a manera de tardío seguidor del belga Constantin Meunier, pero ya dotados de una estética *decó* y monumentalista aprehendida en Madrid junto a Victorio Macho.

La temática cristiana también fue centro de su repertorio artístico. En este tipo de representaciones intenta alejarse al máximo de un tipo de imagen "historiada", apartando las narraciones bíblicas para exaltar lo espiritual. No siempre, puesto que ciertos encargos como las losas sepulcrales, trasuntan una visión más realista. O parcialmente el Sagrario que realiza en 1922 para la catedral de su ciudad natal, Santa Rosa de Osos, ejecutado en mármol de Siena con incrustaciones de plata, en el que la nota simbolista la ponen los ángeles de la parte superior.

Estos vínculos afectivos y contractuales con Colombia derivarán en un fugaz retorno a su patria en 1927, más de veinte años después de haberla abandonado. Este momento coincide con la doble inauguración de monumento conmemorativo y túmulo funerario de Pedro Justo Berrio, en Santa Rosa de Osos y en el Cementerio de San Pedro de Medellín, respectivamente. Para la sacristía de la Catedral de la primera de dichas localidades, realizaría también la urna que contiene el corazón de Berrio

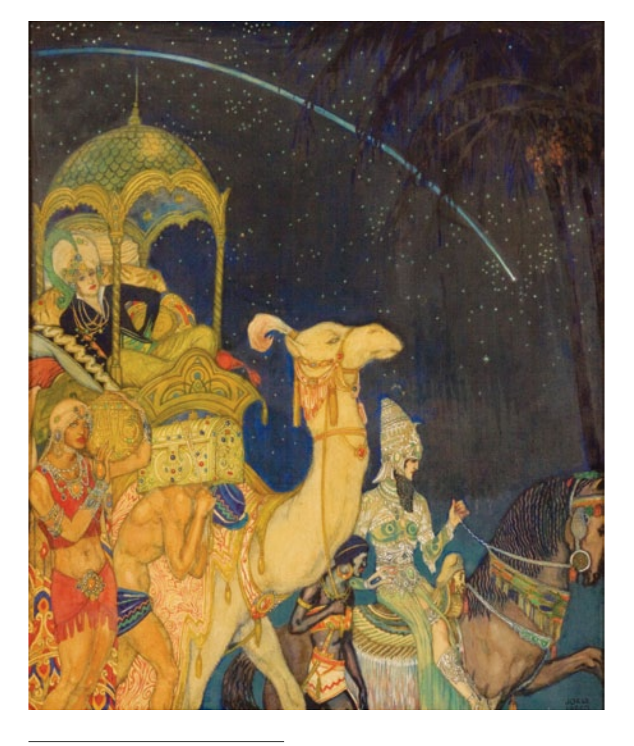
(1927). Una de sus últimas obras será el *Monumento a la bandera* (1931) para Barranquilla, en el cual mantiene con absoluta vigencia su alto sentido simbolista, aliado nuevamente con un sentir patriótico que dejó evidenciado en varias composiciones, tal como se ha señalado.

LA ILUSTRACIÓN SIMBOLISTA

Una generación argentina[24]

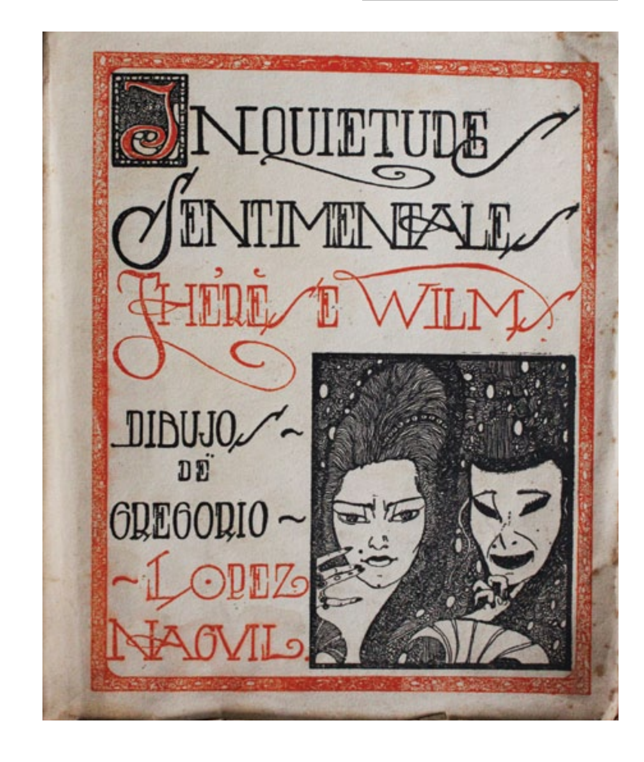
A partir de la segunda década del XX iría incorporándose paulatinamente al campo de la ilustración de libros y revistas una nueva camada de jóvenes argentinos que cultivaron las vertientes simbolistas y decorativistas haciendo suya la estética *nouveau*. En ese listado podríamos mencionar a Rodolfo Franco, Atilio Boveri, Octavio Pinto, Gregorio López Naguil, Alfredo Guido, Jorge Larco, Oscar Soldati, Hugo Garbarini o Cayetano Donnis, entre muchos otros. La fascinación por las ilustraciones de dibujantes ingleses de la talla de Aubrey Beardsley, en especial las muy difundidas que hizo para la *Salomé* de Oscar Wilde, así como de otros artistas como Edmund Dulac, iconógrafo por antonomasia de *Las mil y una noches* en la primera década del XX, resultaría reveladora y estimularía la imaginación de aquellos[25]. Viñetas, dibujos y libros ilustrados por estos artistas, muchos de ellos destinados al público infantil, fueron muy difundidos en Europa y América, ya sea de forma directa como también por el espacio que les fue dedicado en revistas de amplia difusión de la talla de *The Studio*.

En la Argentina, papel esencial lo jugará López Naguil, perfeccionado en París y en Mallorca junto a Anglada Camarasa, quien regresó de la "isla dorada" hacia 1916 y estuvo activo en Buenos Aires desde ese año hasta 1919 en que retorna a Pollensa. Su papel como ilustrador de libros y revistas en nuestro medio,



Jorge Larco. *Lo que contó Schahrazada* (1924). Témpera sobre cartón, 55 x 47,5 cms. Colección MLR.

Gregorio López Naguil (ilustrador). Thérese Wilms Montt. *Inquietudes sentimentales*. Buenos Aires, Impr. Antonio Mercatali, 1917. Colección MLR.



sus presentaciones exitosas al Salón Nacional como pintor, con lienzos de la calidad de *Laca China* (1918), hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el que el orientalismo de las *chinoseries* y los mantones de Manila fueron demostrativos de sus inclinaciones, además de sus actividades vinculado al Salón de Artes Decorativas creado en ese mismo año, le proporcionarán una presencia decisiva. Gracias a su convencida labor, serán estos años esenciales para el desarrollo del decorativismo y simbolismo en el ámbito argentino.

Entre los variados libros exquisitamente ilustrados por López Naguil, indudablemente son los más relevantes los dos tomos de los *Diálogos olímpicos* de Carlos Reyles, tanto el volumen dedicado a *Apolo y Dionisos* (1918) como el de *Cristo y Mammon* (1919), quizá las obras literarias más lujosamente editadas hasta ese momento en la Argentina. Estas publicaciones marcaron una clara distinción entre la edición de bibliófilo y la edición popular, ya que existió una versión más modesta y sin ilustraciones. En los *Diálogos* se recupera en cierta forma la idea de los libros miniados medievales, tonos y recursos decorativos arcaizantes que podrían emparentarlo con las obras simbolistas de los ingleses de fin de siglo. Por otra parte, sobresale la utilización de dorados, elemento recurrente en las estampas japonesas a los que todos estos ilustradores fueron tan afectos.

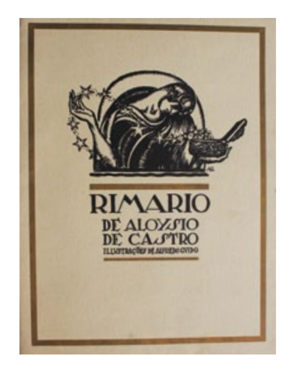
Otro autor a mencionar es quizá el más renombrado de los dibujantes actuantes en la Argentina en el primer tercio de siglo, el asturiano Alejandro Sirio[26]. Su incursión simbolista se dio mayoritariamente en revistas, especialmente en *Plus Ultra*. Algunos libros muestran destellos de etsa faceta, como *La exaltación de mi tristeza y de mi lujuria* (1917) de René Zapata Quesada, *Nieve* (1919) de Margarita Abella Caprile, *Devociones de nuestra señora la poesía* (1921) de Enrique Méndez Calzada, autor para el que ilustraría varias obras, o *Historias y proezas de amor* (1925), de Alberto Gerchunoff. Decorativismo, vanguardia, geometría, caligrafía, silueta, indigenismo, japonismo, humorismo, son todos términos factibles de ser aplicados a



Alejandro Sirio (ilustrador). René Zapata Quesada. *La exaltación de mi tristeza y de mi lujuria. Poemas de dolor y de rijo que compuso para su propio halago.* Buenos Aires, Edición del autor, 1917. Colección MLR.

los libros ilustrados por Sirio en esos años. Así iba el nutrido menú de la modernidad.

De los formados en el país, el ilustrador simbolista por antonomasia fue el rosarino Alfredo Guido. Contaba con una formación en las ramas de la escenografía y la ornamentación forjada en su ciudad natal junto al italiano Mateo Casella. Posteriormente se tituló como dibujante en la Academia Nacional de Bellas Artes bajo la tutela de Pío Collivadino[27]. Entre 1914 y 1915 ya descollaba como dibujante en numerosas revistas de Buenos Aires, ilustrando obras de autores como Manuel Rojas Silveyra o José Ingenieros entre muchos otros. Sobresalen los diseños sobre fondos dorados que realiza en 1914 para la serie de *Los siete pecados capitales* del primero de los citados. A ello se suman, en esas épocas tempranas, dos libros del granadino Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, *Un viejo resplandor* (1916), y *Sortilegio* (1917), y *Arco sobre el mar* (1919) de Enrique de Leguina. Ya en los 20, podemos destacar entre otras producciones *Aguas serenas* (1923) de Arturo Vázquez Cey, *Las horas alucinadas* (1924) de Evar Méndez, y dos ediciones de tirada limitada del médico y poeta brasileño Aloysio de Castro: *Rimario* (París, 1926) y *As sete dôres e as sete alegrías da Virgem* (Río de Janeiro, 1929), magníficos ambos.





Alfredo Guido (ilustrador). Aloysio de Castro. *Rimario*. París, Ducros et Colas, 1926. Colección MLR.

Sería extenso referirnos aquí a la versátil labor de Alfredo Guido como ilustrador y grabador simbolista; baste señalar que llegó a concitar la atención y el aplauso del conocido crítico español José Francés, quien haría una presentación sobre su trabajo en Madrid, en el Salón de Otoño de 1924. Allí Francés señalaría que:

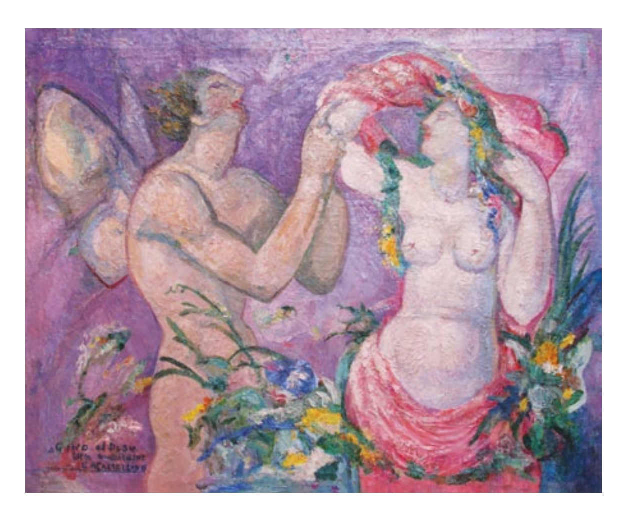
> *…Adiestra su dibujo en la ilustración editorial que informa el mismo criterio un poco barroco, magnificiente, algo pesado, como la tradición española, pero también sutil, hierático y como empapado de la ancestral amargura de los tatarabuelos puros aún del contacto europeo. Este aspecto de dibujante es uno de los más interesantes de Alfredo Guido. Poco a poco lo ha ido depurando, serenando, dándole mayor solidez y sobriedad. Hoy día puede afirmarse que entre el grupo valiosísimo de ilustradores (argentinos o españoles residentes allí) de la República del Plata, Guido es uno de los primeros por la elegancia de su trazo y la noble fantasía de su imaginación*[28].

Uruguay: trayectos hacia la xilografía simbolista

En la otra orilla del Plata, en Montevideo, las realizaciones modernistas y simbolistas discurrirán en forma paralela a la bonaerense, aunque con tintes diferentes. Alfonso Bosco en las ilustraciones para *La raza de Caín* (1900) de Carlos Reyles, o el catalán Vicente Puig en las que realiza para *Los arrecifes de coral* (1901), primer libro de Horacio Quiroga, marcan un sendero *nouveau* que se incrementará en esos años con variadas realizaciones, tanto en libros como en revistas ilustradas.

En este especto surgirá la figura de Carlos Alberto Castellanos, autor de la clasicista cubierta de *Motivos de Proteo* (1910) de José Enrique Rodó, tarea que luego proseguirá con creaciones como la modernista tapa del poemario *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini (1913), autora considerada por Ildefonso Pereda Valdés como la precursora de la poesía femenina en Uruguay. Es interesante destacar aquí la temprana asimilación por parte de Castellanos de las tendencias modernas: una serie de fotografías tomadas en su taller de la montevideana calle Cerrito a principios de siglo, antes de su primer viaje a Europa (1904), lo muestra rodeado de carteles publicitarios franceses de la época, de marcada tendencia *nouveau*.

Castellanos[29] fue en todo el sentido de la palabra un "moderno", añadiendo a la citada producción de libros, una amplia labor cartelística, diseños de textiles, y fundamentalmente una muy original obra pictórica, revalorizada en las últimas décadas. Su obra tuvo un fuerte componente simbolista y mitológico, obra que incluye realizaciones murales como las de su casa en Puerto Pollensa, durante la segunda década de siglo. A esta producción la caracteriza una factura posimpresionista unida en ocasiones a un estridente colorido, que le confieren un sabor "tropicalista", seguramente producto de sus viajes a Paraguay, Bolivia y Brasil, entre 1911 y 1913. Por ello se erige en un artista singularísimo de la plástica latinoamericana, que, así como el



Carlos Alberto Castellanos.
Faune et nymphe (c.1925).
Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cms.
Colección MLR.

ecuatoriano Víctor Mideros, aguardan aun el reconocimiento a nivel continental.

Otros dos artistas de los años 20, conocidos por su obra escultórica de fuerte acento bourdelliano, desarrollarán una importante labor como ilustradores de libros modernistas: José Luis Zorrilla de San Martín y Antonio Pena. Del primero podemos destacar la interesante cubierta medievalista en *Cantos del camino*, de Francisco Gómez Haedo (1912), tan inusual en el Uruguay como la orientalista que hace para *Humo de incienso* (1917) de Fernán Silva Valdés. De Pena, podríamos citar la cubierta de *Los místicos* (1915) de Eduardo Dieste, o la de *Raíz Salvaje* (1922) de Juana de Ibarbourou.

Si tuviéramos que aludir a una única figura dentro de la ilustración uruguaya, más allá de la importancia de los señalados, sin duda mencionaríamos a Federico Lanau, considerado, tras su estancia en París, el introductor de la moderna xilografía en Uruguay en torno a 1920. Este género, junto al linóleo, alcanzará importante difusión en el país, tal como resaltó Gabriel Peluffo, en buena medida gracias a la aparición de revistas literarias como *Los Nuevos* (1919), *La Cruz del Sur*



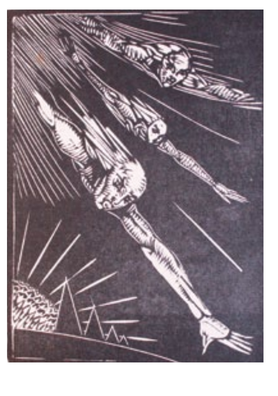
Antonio Pena (ilustrador).
Eduardo Dieste. *Los místicos*.
Montevideo, Renacimiento, 1915.
Colección MLR.

(1924), *La Pluma* (1927), *Vanguardia* (1928), *Cartel* (1929) y otra de las paradigmáticas, *Alfar* (publicada primero en La Coruña en 1923 y luego en Montevideo a partir de 1929). Peluffo también menciona el *Boletín de Teseo*, del grupo homónimo fundado por Eduardo Dieste, y la *Revista de Arte*, del Círculo de Bellas Artes[30].

Entre las obras de Lanau vinculadas a la ilustración de libros y al Simbolismo, hemos de destacar fundamentalmente las que realiza para el literato Carlos Sabat Ercasty, *Poemas del hombre. Libro del mar* (1922), el poemario *Vidas* (1923) y *El vuelo de la noche* (1925), grabados estos últimos sobre los que José Mora Guarnido, autor de varios artículos sobre Lanau, escribiría:

Federico Lanau (ilustrador). Carlos Sábat Ercasty. *El vuelo de la noche*. Montevideo, Maximino García Editor, 1925. Colección MLR.





La noche, mujer alada, vuela desnuda con celeridad de flecha por los cielos en los que las estrellas sostienen su luz. Viñetas de astros atormentados, con cuerpos humanos en fatales actitudes, o sosteniendo sobre los hombros la esfera de la luz, o precipitados en vertiginosa caída por el espacio infinito y negro, o recibiendo la ducha de fuego de una estrella implacable, o marchando, rígidos los miembros, en giro dócil de satélites, en torno al astro mayor que los ilumina[31].

A ello podemos añadir las reflexiones de Gabriel Peluffo sobre los integrados en *Vidas*, destacando la representación cargada de dramatismo en la representación de la figura humana, en especial la femenina. A esta la intenta secularizar o laicizar, "desterrando —dice— la tradición mariana de la virgen... En Lanau la figura de mujer adquiere tanto un sentido diabólico-angelical..., como un sentido de alegoría pagana en torno a la juventud y a la naturaleza"[32].

José Sabogal y otros ilustradores peruanos

El arraigo de las corrientes modernistas en la plástica peruana se da de una manera tardía, en torno a 1919, año en que se producen dos hechos a los que este suceso estará vinculado: por un lado, la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y por otro, el arribo a Lima de José Sabogal para exponer en la Sala Brandes, tras su larga estancia fuera del país, entre Europa y la Argentina.

En realidad, la estética *nouveau* había echado raíces en revistas ilustradas, sobre todo en la limeña *Variedades* (aparecida en 1908), las que, como vimos en otros casos, fueron por lo general por delante de la pintura, incluyendo en sus páginas ilustraciones, viñetas y caricaturas que reflejaban la vida moderna, con sus galanterías, indumentarias y un creciente dinamismo social[33].

También podríamos añadir aquí la labor de ilustrador desempeñada por el peruano José García Calderón en París, adonde había arribado en 1906 para estudiar arquitectura en la École des Beaux Arts. En 1912 la revista *L'Architecte* le premió con una bolsa de viaje que le permitió recorrer varios países de Europa; dos años después, tras estallar la Guerra, se alistó en la Legión Extranjera del ejército francés y murió en el campo de batalla de Verdún en mayo de 1916. En 1917 sus hermanos Francisco, Ventura y Juan García Calderón editaron una carpeta titulada *Reliquias*[34], en la que incluyeron textos del "diario íntimo" de José acompañados por viñetas suyas, 43 reproducciones de dibujos urbanos realizados en sus viajes por Francia, Italia, Alemania y España, y, en cuanto a nuestro interés directo, ocho dibujos modernistas a color publicados en la revista parisina *Gazette du Bon Ton*.



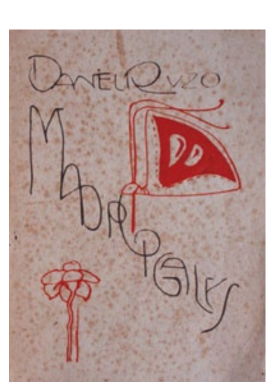


José García Calderón. Ilustración para la Gazette du Bon Ton. En: *Reliquias*. París, 1917. Colección MLR.

Pasando ya a la trayectoria de José Sabogal y a sus años de formación, los mismos determinarían los caminos que tomaría su pintura y su labor como ilustrador y grabador. De sus viajes a Europa, iniciados en 1908, le quedarían fundamentalmente las enseñanzas del regionalismo español, con sus colores amarronados, y la admiración por Zuloaga. Hacia 1911 marcha a Buenos Aires, donde se vincula a la Academia de Bellas Artes. Entre 1913 y 1918 se instala en la localidad jujeña de Tilcara, en el norte de Argentina, donde el contacto con José Antonio Terry, y fundamentalmente con Jorge Bermúdez, regionalista argentino también en la línea estética de Zuloaga, inclinará la balanza y consolidarán su trayecto hacia lo costumbrista, que en su caso será la representación del indio cuzqueño.

Pero hay otra línea del artista que ha sido poco estudiada y que para el efecto de esta exhibición y estudio interesa: su producción como ilustrador. Es evidente que en sus años argentinos conoce revistas ilustradas como *Caras y Caretas*, pero fundamentalmente la lujosa *Plus Ultra*, que aparece en 1916 como suplemento de aquella. En la misma, ilustradores de renombre como los citados López Naguil, Larco, Franco o Guido, dejan su huella simbolista a lo Aubrey Beardsley. Es indudable que Sabogal, desde su retiro jujeño, estaría atento a los ecos que llegaban desde Buenos Aires. No olvidemos que el citado Guido había sido compañero suyo en la Academia.

Cuando retorna al Perú, se dirige al Cuzco, donde realiza varios óleos de temas indígenas que expone allí y luego en Lima, ya en 1919, quedando vinculado también a la naciente Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1920, Sabogal iniciará una estrecha y efímera, pero trascendente, colaboración con el escritor Daniel Ruzo, a quien ilustrará su libro *Así ha cantado la naturaleza* (1920), del que se tiraron 5.000 ejemplares que no fueron suficientes ya que se publicó una segunda edición al año siguiente, de 2.000, para la cual Sabogal cambió la estampa de cubierta. En los dibujos de dicho libro Sabogal queda atado —aun existiendo claras muestras de su interés simbolista— a un



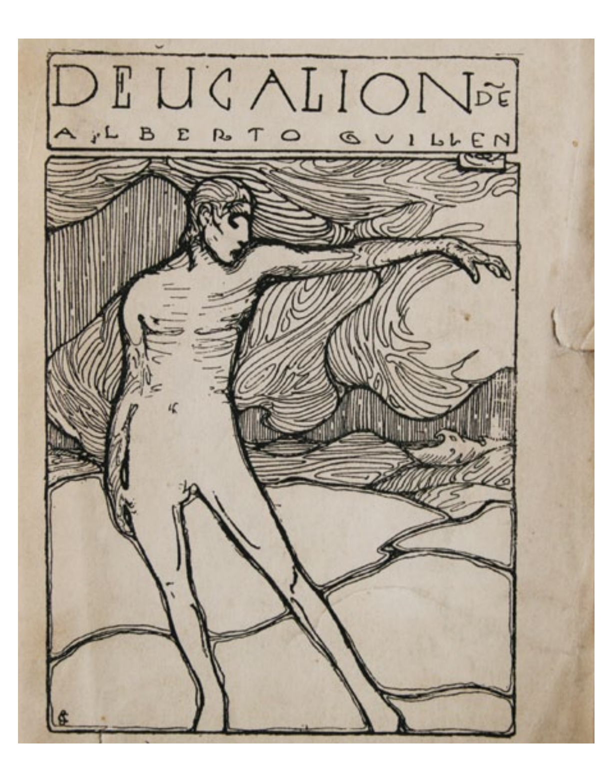


José Sabogal (ilustrador). Daniel Ruzo. *Madrigales*. Lima, 1921. Colección MLR.

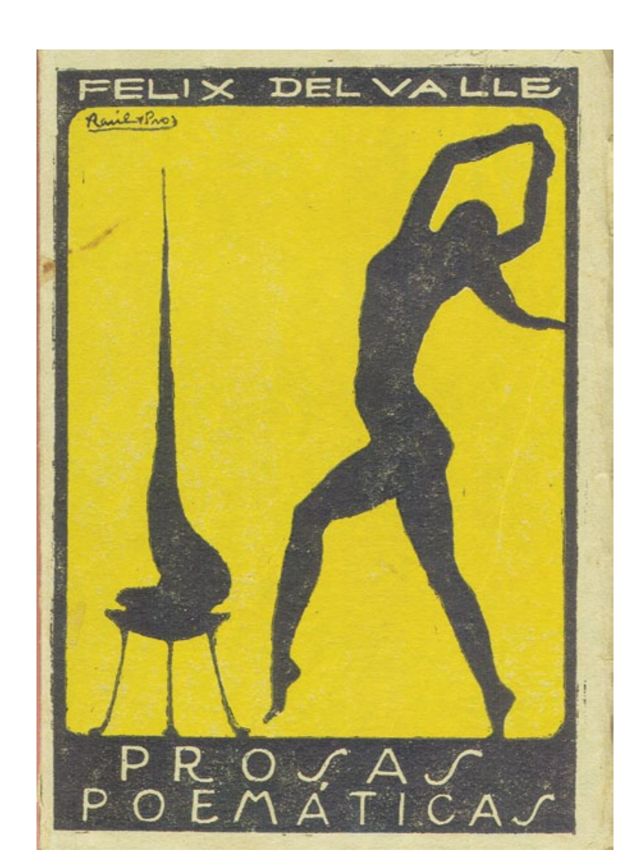
dibujo más realista, lo que comenzará a modificar en el siguiente libro de Ruzo, *Madrigales*, que se publica en 1921 y donde se dirige con más firmeza hacia una representación linealmente sintética, hasta situarse en un término medio en *El atrio de las lámparas* (Madrid, 1922), también de Ruzo, en el que repite ilustraciones de los dos libros anteriores y agrega alguna que otra nota de avanzada.

No fueron los únicos libros ilustrados de este periodo sabogaliano. Debemos señalar la cubierta de *Los hijos del sol* (1921), libro póstumo de Abraham Valdelomar, que le muestra ya en la vertiente *incaísta* que se prolongará en diseños posteriores, y el *Santa Rosa de Lima* (1922) de quien sería su esposa a finales de ese año, María Wiesse (Myriam), ilustraciones en las que se vuelve a mostrar más cercano a la tradición simbolista. Una característica constante en las producciones arriba detalladas es que eran mayoritariamente dibujos a tinta, tal como las que habría visto en las producciones argentinas señaladas.

A principios de los años 20, otros artistas se verían estimulados por las producciones simbolistas de Sabogal y el apoyo mostrado en las aulas de la ENBA por maestros como Daniel Hernández, junto a quien se formó Carlos Quízpez Asín, o el español Manuel Piqueras Cotolí; discípulos de éste como Raúl Pro o Alejandro Gonzáles Trujillo, dejarán testimonios notables,



Carlos Quíspez Asín (ilustrador). Alberto Guillén. Decaulión. Lima, Librería Francesa E. Rosay, 1920. Colección MLR.



Raúl Pro (ilustrador). Félix del Valle. *Prosas poemáticas*. Lima, Librería e Imprenta Gil, 1921. Colección MLR.

pudiendo señalar del primero la simbolista cubierta de *Prosas poemáticas* (1921) de Félix del Valle, en la que recurre al uso de la silueta para dar mayor expresividad, o inclusive la más tardía para *Joyería* (Roma, 1927) de Juan Lozano y Lozano. En 1924, coincidiendo con el centenario de la batalla de Ayacucho, ambos, Pro y Gonzáles Trujillo, participarían en una de las ediciones ilustradas más relevantes que conocemos en la línea simbolista en el Perú, de José Santos Chocano *El Hombre Sol. Trazo de una epopeya panteísta. Canto IV Ayacucho y los Andes*, del que también toman parte como ilustradores Raúl Vizcarra y Efrén Apesteguía. Este libro muestra como pocos esa conjunción de simbolismo con historia patria, tan propio de aquellos años, tal como podemos apreciar en el ensayo de Alexandra Kennedy para el caso ecuatoriano.

El citado Vizcarra, autor de ilustraciones y collages fotográficos en la revista *Variedades*, en 1926 diseñaría la cubierta del libro *Democracia*, de Roberto Mac-Lean Estenós. En él hallamos otras ilustraciones simbolistas de Alfredo Quízpez Asín (más conocido por su seudónimo César Moro y hermano del ya citado Carlos) y de Jorge Seoane (exlibris), y otra vanguardista de Emilio Goyburu, quien curiosamente había sido discípulo, en la ENBA, de Daniel Hernández, a menudo señalado como el más tradicionalista de los maestros de la institución.

Emiliano Di Cavalcanti, simbolista brasileño

En las áreas de la ilustración *art nouveau* y simbolista, podemos destacar varios nombres de brasileños como el de Fernando Correia Lima, y, fundamentalmente, Emiliano Di Cavalcanti. Este último, figura esencial de la vanguardia "modernista" brasileña, dedicó buena parte de su trayectoria a la ilustración de libros y revistas, siendo esta tarea suya tan relevante que ha sido objeto de estudios monográficos, tal como *Un maestro más alló del caballete*[35]. En él puede apreciarse un creador que navega entre el caricaturista consumado y el ilustrador *nouveau* de los años 20; por estas mismas fechas Siqueiros en México realiza labores similares[36]. Imbuidas de Simbolismo están sus ilustraciones para varias revistas como *Vida Moderna* (1917), *Panóplia* (1917-1918), *Revista do Brasil* (1919) e *Ilustração Brasileira* (1921-1923), y numerosos libros entre los que sobresalen dos ediciones de Oscar Wilde traducidas por Elysio de Carvalho, *Ballada do enforcado* (1919) y *Uma tragédia florentina* (1924).

Para entonces, Di Cavalcanti aceleraba sus procesos estéticos, dejando gradualmente de lado las propuestas en blanco y negro a lo Beardsley, referente que él mismo reconoció, y abrigando nuevas sendas como la que Mário de Andrade llamó "realismo macabro" al reseñar la edición de *Fantoches da Meia-Noite* (1921). Es un álbum de ilustraciones que Di Cavalcanti publicaría bajo el patrocinio de Monteiro Lobato, y que el mismo Andrade definiría entonces como la primera edición de lujo —que no "lujo de edición"— producida en Brasil. Al año siguiente realizaría la legendaria cubierta del catálogo de la Semana de Arte Moderna de São Paulo, y, tras viajar a Europa entre 1923 y 1925, retornaría, en cuanto a las artes gráficas, con propuestas poscubistas y decó, que literalmente invadirían las páginas de revistas como *Para todos*, de Río de Janeiro, desarrollando temáticas de la vida social, crónicas cotidianas y ciudad cosmopolita[37].

Artistas ecuatorianos en torno a la revista Caricatura

En el ámbito ecuatoriano será decisiva, para la construcción de un escenario de modernidad, la llegada, en 1910, del catalán José María Roura Oxandaberro, quien potenciará el crecimiento de una nueva generación de dibujantes y caricaturistas en la Escuela de Bellas Artes de Quito, hacia 1915[38]. Trascenderán en esa década revistas como la quiteña *Caricatura*, aparecida en 1919, reeditada en facsimilar en 1989, que acomete un proyecto de renovación:

> *En la lucha por el triunfo de lo nuevo y lo espontáneo sobre lo convencional y lo consagrado; nuevas modalidades intelectuales y estéticas que prescinden por completo de recetas para hacer arte y academismos clásicos. Los iconoclastas —aunque inspiren risas— tienen su razón de ser, porque su empeño significa renovación y renovarse es vivir*[39].

En *Caricatura*, Camilo Egas y Víctor Mideros primero, y Nicolás Delgado y Pedro León después, dejarán su impronta como ilustradores, situándose en lineamientos que van de lo simbolista al *nouveau*, por los que Guillermo Latorre, cuando no transita la caricatura a lo Bagaría, también se deja seducir, como se ve en notables composiciones como *La flor de la Corte*[40]. Magnífica, dentro de las que se ven de Mideros en esas páginas, es la que ilustra el "Valse triste" de Jean Sibelius para el drama *La muerte* de Armas Järnefelt, en la que, en un paisaje tenebroso y cementerial en el que sobresale "la mísera claridad de una luna menguante", la muerte sostiene en sus brazos el cuerpo de una mujer, "envuelta en su blanca túnica, que la fantasmagoría nocturnal" había transformado en mortaja[41].

La mujer como motivo supone una remisión constante, oscilando entre el misterio *nouveau* y la jovialidad que anticipa una nueva era de optimismo tras la Primera Guerra Mundial, en tanto los latinoamericanos nunca habíamos dejado de mirar hacia Europa; destacan aquí los rostros femeninos de Egas y alguna que otra visión de la vida moderna por parte de Delgado, a quien Jorge Diez situaría, en 1938, "aquí en América, a no muy grande distancia de los Ribas, de los Sirio, de los Roberto Montenegro, de los Alonso, de los Málaga Grenet"[42], menciones que, al día de hoy y en perspectiva histórica, no dejan de sorprendernos por lo que encierra de conocimiento del tema por parte de Diez, que a la vez nos hablan de la circulación de revistas argentinas y mexicanas por distintas latitudes del continente.

En torno a 1920 se producirá la deseada diáspora de esta generación marchándose sus más conspicuos representantes a Europa y más concretamente a Roma. Para un ámbito como el quiteño, la Ciudad Eterna, como meca del clasicismo y del arte religioso, era sitio ideal, aunque con una perspectiva más moderna, quizá el no haber optado por otro destino (la propia Milán, por supuesto París, inclusive Barcelona) evitó el desarrollo de una verdadera vanguardia en Ecuador, aun cuando hubo contactos con ámbitos más "avanzados" (Egas en París y Nueva York, Víctor Mideros y su hermano Luis, el escultor, también en esta última). En Guayaquil sobresale la figura de Antonio Bellolio, que sería conocido como el "Mideros guayaquileño", aunque para ese entonces caminaba tras la huella de Aubrey Beardsley.

Ilustradores en Chile. Una modernidad por recuperarse

En Chile, los inicios del siglo XX muestran un panorama en el que el *Art Nouveau* alcanza difusión eficaz gracias fundamentalmente a las revistas y a artistas vinculados a ellas. Es el caso del italiano José Foradori y de uno de los precursores chilenos en este sentido, además recientemente revalorizado, Alejandro Fauré[43]. Ambos artistas fueron los máximos responsables de ornar la revista *Chile Ilustrado*, aparecida en 1902, magnífico testimonio modernista. Fauré también ilustraría en *Noticias Gráficas* (1903), mientras que a Foradori lo veremos en *La Ilustración* (1905) dando rienda suelta a un repertorio *floreale*, cubiertas en las que deja impregnado un claro gusto por el japonismo[44].

José Foradori. Cubierta de *Chile Ilustrado* Nº 27, octubre de 1904. Biblioteca Nacional, Santiago de Chile.

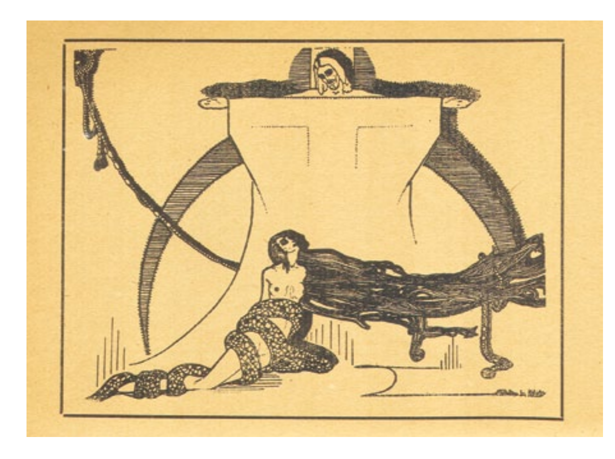




Alejandro Fauré. Cubierta de *Chile Ilustrado* Nº 9, abril de 1903. Biblioteca Nacional, Santiago de Chile.

Entre los ilustradores chilenos posteriores, sobresalen algunas figuras de las que en este momento solamente estamos en condiciones de esbozar sus trayectorias muy brevemente, considerando importante, de cara a la construcción de ciertos capítulos de la modernidad chilena, indagar más en su obra e incorporarlos a dichas sendas con peso propio. En este sentido brilla con luz propia Luis Meléndez Ortiz, al que conocemos fundamentalmente por libros ilustrados como la edición chilena de las *Rubaiyatas* (1927) de Omar Khayyam[45], traducida por Enrique Ponce de la versión inglesa de Edward Fitz-Gerald; las *Primicias de "Oro de Indias"* de José Santos Chocano[46], publicadas a principios de los 30; la cubierta decó del libro *Desde lejos. Crónicas de fe y de arte* (1930) de Francisco Donoso, entre otros. De fechas muy posteriores a estas producciones, data un relieve escultórico ejecutado por Meléndez, mural que da nombre al Edificio de los Elefantes (Estados Unidos 237 esquina Namur), en el barrio del Parque Forestal en Santiago. En el mismo edificio Meléndez realizó otro mural en el hall de entrada aun más modernista que el anterior.

A la misma época pertenece Alfredo Molina La-Hitte, de reconocida labor sobre todo como fotógrafo retratista, pero que desarrolló tareas de escenógrafo en el teatro Peláez de Talcahuano y fue un estupendo ilustrador modernista en los



Alfredo Molina La-Hitte (ilustrador). María Rosa González. *Samaritana*. Santiago, Editorial Nascimento, 1924. Colección MLR.

años 20. Quedan testimonios de su aporte como ilustrador en libros de la talla de *Samaritana* (1924) de María Rosa González, o la cubierta de la novela *Confesiones de una profesora* (1930) de Rafael Maluenda. Molina La-Hitte transita con pie firme hacia la vanguardia, como lo demuestra en la tapa e ilustraciones de *La niña de la prisión* (1928), primer libro de cuentos de Luis Enrique Délano, una expresión vanguardista que se acentuó en otros ilustradores de la época como Huelén, hijo del prestigioso pintor chileno Juan Francisco González, que inclusive se adaptará a visiones simbolistas para encajar junto a Meléndez en las citadas *Primicias* de Santos Chocano del cual participó.

Meléndez, Molina La-Hitte y Huelén no son más que tres puntas de las que en algún momento será oportuno tirar, dado que su estudio abrirá nuevas puertas a la comprensión de la modernidad artística en el ámbito chileno. Nombres como los de Pedro Sienna, Estrada Gómez, Jorge Délano (quien también firmaba como Coke), Francisco Donoso, Pedro Olmos y otros muchos merecen una revisión en sus trayectorias como ilustradores.

ESCENARIOS COSTUMBRISTAS ATRAVESADOS POR EL SIMBOLISMO

La modernidad del colombiano Coriolano Leudo

Dentro de la modernidad colombiana, un breve apartado debe asignarse a la obra del pintor y dibujante Coriolano Leudo, que transitará varias de las sendas establecidas en este ensayo, y en especial el dibujo de tintes modernizantes, que mezclará con ciertas estéticas provenientes del regionalismo español a lo Zuloaga. Se iniciará en la pintura con Domingo Moreno Otero, y poco antes del Centenario, en 1909, realizará un viaje casi iniciático, con rumbo a Venezuela y varios países centroamericanos, en calidad de escenógrafo de una compañía teatral, experiencia que complementaría luego con tareas en los campos de la publicidad y la ilustración gráfica (sobre todo las de la reputada revista *Cromos*).

Como varios de los artistas de su época, Leudo partirá a la aventura europea. En 1913 emprende viaje a Madrid y se enrola como estudiante en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que ya desde entonces —y lo sería también en los años 20— tenía ganado prestigio para los jóvenes colombianos que optaban por la enseñanza reglada, por sobre las de las academias parisinas o italianas. De todas formas Leudo pasaría por París. De esta época y de los años siguientes datan una serie de paisajes oscuros, con alto grado de invención, mayoritariamente versiones diferentes de los *Nocturnos* del poeta José Asunción Silva, cuyo misterio le acercan al sentir simbolista. Así también lo hizo el venezolano Abdón Pinto, seguidor espiritual de Silva, y del grupo que, en Caracas, en aquellos años, visitaba junto a Ferdinandov el Cementerio de los Hijos de Dios, del que Pinto dejaría varias representaciones.

Dentro de lo "simbólico" en la obra de Coriolano Leudo, indudablemente su pieza cumbre será el tríptico *Madre Tierra* (c.1916), de grandes dimensiones, que no es más que una teatralización del ciclo de la vida, tema caro a la pintura de época virreinal. Gustavo Santos, en visión de la época, la describiría así:

> *La Madre Tierra es la última y quizás la más importante obra de Leudo. Una mujer de ojos salvajes y melancólicos, preside, en medio de un paisaje sombrío, el desarrollo de la vida humana... Del otro lado la humanidad llega... Una marcha fúnebre acompaña su paso lento, fatigado, abrumado! Un pobre anciano parece volver gozoso a la Madre Tierra; un filósofo camina hacia ella, con paso indiferente; una novia con una flor roja en el pecho, emblema de amor inextinguible, llega melancólica; una madre solloza desesperadamente; heroico y altivo un militar avanza en un sueño de gloria... y detrás de ellos la multitud interminable aguarda rumorosa el turno fatal... es quizás la primera obra pictórica colombiana de importancia que se inspira en un problema filosófico*[47].

Nicolás Ferdinandov. Una efímera modernidad simbolista en Venezuela

Una de las exposiciones más recordadas de la historia del arte venezolano es la colectiva que llevaron a cabo en 1920 el ruso Nicolás Ferdinandov junto a dos artistas que en ese momento le seguían en sus estéticas *nouveau* como Rafael Monasterios y Armando Reverón, además de Federico Brandt y Antonio Edmundo Monsanto. A la muestra se la recuerda como una de las primeras "modernas" no sólo en cuanto al tenor de ciertas obras sino a la concepción museográfica, planteada en este caso por Ferdinandov, añadiendo ambientación musical, efectos lumínicos, colorido de los muros de acuerdo con el cromatismo de las obras exhibidas, según quien fuera el artista, adecuando el espacio a partir de la propia naturaleza de las obras, lo que, como destaca Simón Noriega, convertía al ruso "en nuestro primer museógrafo y en nuestro primer curador moderno"[48]. Como otro gesto de modernidad puede señalarse el que ninguno de los cuadros de Ferdinandov llevaba un nombre que lo identificase.

Indudablemente en cualquier recorrido por el arte simbolista en Venezuela el nombre de Ferdinandov calza por méritos propios, y la citada exposición en la Universidad de Caracas fue el escenario en donde mejor quedó reflejado ese quehacer. Poco antes de la inauguración, el escritor José Juan Tablada publicaba una nota que anticipaba la muestra, destacando del ruso no solamente su lenguaje *Art Nouveau*, sino también su versatilidad, ya que a sus acuarelas sumaba diseños arquitectónicos (entre ellos un salón de bailes de carnaval), trazados de jardines, piezas de orfebrería, escenografías e ilustraciones entre otros aspectos, que quedarían recogidos en la exhibición. Respecto de las acuarelas (también trabajó el gouache), es notoria, en los paisajes, la impronta dejada por el arte japonés tanto en elementos particulares como en el sabor global del conjunto. Afortunadamente, varios se conservan en la Fundación Museos Nacionales, en Caracas, al igual que un álbum de 1921 con más de setenta diseños de orfebrería.

Algunos títulos de las obras presentadas por Ferdinandov hablan a las claras de su tendencia: *El jardín alucinado*, *Fantasías submarinas*, *El reino de la noche*, *El bosque de los recuerdos*, *El palacio del futuro*, *El pájaro azul* (conjunto de ilustraciones para el libro homónimo de Mauricio Maeterlinck), *Capilla del Angelus*, *El Palacio de la reina de la noche*. De éste último, el crítico Fernando Paz Castillo diría: "En él ha conseguido, perfectamente, el elemento maeterlinckiano de misterio, de cosa rara..."[49], agregando en otra nota: "Ferdinandov orienta el espíritu hacia cumbres de poesía y belleza, sacándolo de las visiones cotidianas, del dolor de vivir, transportándolo, siquiera unos instantes, a las regiones del ensueño"[50].

Otro de los críticos destacados de la época, Enrique Planchart, resaltaba de *El jardín alucinado* que bien

Armando Reverón. Procesión de la Virgen en El Valle (1920). Óleo sobre lienzo, 62.7 x 69.3 cms. Colección privada.

> *pudiera ser una ilustración de Verlaine, es Pierrot que, sorprendido, ve aparecérsele en el borde de una fuente, bajo el cielo estrellado y entre los grandes árboles, la desnuda enmascarada y el pavo real simbólico. El cuadro tiene una riqueza de colores verdaderamente oriental...*[51].

En 1922 Ferdinandov partiría a Curazao, en donde fallecería en 1925 de tuberculosis, no sin antes dejar testimonios tan notables como las decoraciones de la sala de reuniones de la villa privada de Elías M. Penso (luego Club Chino) en Scharlooweg, realizadas el año anterior, y uno de los escasos testimonios de su labor como decorador interiorista.

Algunas sendas ecuatorianas

Si bien el presente proyecto se plantea desde Ecuador, y tanto en la muestra como en el presente libro-catálogo se desarrollan extensa y profundamente los temas vinculados al Simbolismo y Modernismo en este país, consideramos oportuno incluir aquí una mención, casi sintética diríamos, que situara unas notas ecuatorianas dentro de este discurso continental que venimos trazando.

Fecha clave marcada en la historiografía del arte ecuatoriano contemporáneo es la de 1912 con la irrupción del francés Paul Bar que traerá aires impresionistas y posimpresionistas, junto a un concepto moderno del paisaje y del decorativismo, a un ámbito marcadamente academicista. Como diría Jorge A. Diez, hablando de Quito: "Por entonces, en esta ciudad pueblerina, que no sufría aun el latigazo de las consecuencias de la conflagración europea, se hablaba ya mucho de 'decadentismo' y de 'modernismo', sin acertar a comprender el contenido de estas palabras"[52]. Esto se explica también en parte por la injerencia que las vertientes esteticistas finiseculares habían alcanzado en la literatura, provocando la reacción de las artes plásticas en dicho sentido. Como decía José Alfredo Llerena, los literatos ecuatorianos "habían vivido hasta antes con su mente en otras latitudes, pero sin mirar la casa propia; hubo quienes escribieron novelas que 'sucedían' en París, sin haber salido nunca del Ecuador"[53].

Junto a Bar, y al escultor italiano Luigi Casadio, se dará en esos años una renovación artística de la que se verá beneficiada una generación de artistas integrada entre otros por Camilo Egas, Víctor Mideros, Nicolás Delgado, José Abraham Moscoso (autor de la estupenda *Cleopatra* de 1920 que se conserva en el Museo Kingman) o Pedro León. Todos ellos se dedicarán no solamente a la pintura, cada uno desde su óptica, sino también a la ilustración gráfica, que será una vía que les permitirá mayor innovación.

Camilo Egas, quien había manifestado pioneramente en sus obras, como lo señaló Trinidad Pérez[54], una tendencia a idealizar el indio ecuatoriano (la litografía *Idilio indiano* en 1909, *Las floristas* de 1916 o *El Sanjuanito* de 1917), tendrá un punto de apoyo importante en Jacinto Jijón y Caamaño, quien continuaría la obra arqueologista de González Suárez en la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos y quien será uno de sus primeros mecenas adquiriéndole algunas obras, además de encargarle 14 lienzos para su biblioteca en 1926[55].

La visión de Egas no será la de un documentalista a la manera de los artistas del XIX sino que tenderá a una dignificación estética de la figura del indio, a buscar el "alma de la raza" como señalaban habitualmente los críticos de la época, en la línea que lo harían José Sabogal en Perú o Cecilio Guzmán de Rojas en Bolivia. Esta senda simbolista buscará entronques en Italia, pautas para enriquecerlas, y allí Egas reconocerá como uno de sus referentes a una de las grandes figuras de la renovación escultórica en el cambio de siglo, paradigma del *liberty*, Leonardo Bistolfi. Dispuso transitar en su obra sendas simbolistas y mitológicas, aunque ganando paulatinamente lenguajes estéticos más innovadores que otros congéneres. Esto se puede apreciar perfectamente en las escenas de unas grandes obras inconclusas, con ninfas y sátiros, que realiza en 1927 (hoy en el Museo Nacional del Ecuador).

En el caso de Mideros, entrevistado a principios de 1919 por Xiro Varela, dejaba establecido como sus referentes a los españoles Zuloaga, Sorolla y Anglada Camarasa, y en especial éste y su sentido decorativista. Relata Varela que, al visitar su taller, le llamó la atención un cuadro de figuras, "en un fondo de la ciudad nocturna, iluminada por una azuleja claridad de luna, que da al conjunto un aspecto bellísimo de poesía y romanticismo", al que titularía *Los bohemios*[56]; título y descripción nos revelan una sustancia modernista y romántica previa a su viaje a Europa.

En la nota también se cita a dos ibarreños, Rafael Troya y Luis Toro Moreno, quienes introdujeron a Mideros en el paisajismo. Desde 1916, Toro Moreno se radicó en Bolivia tras haber viajado como pintor escenógrafo en la Compañía Fábregas. Realizaría allí obras de trascendencia como las pinturas del Teatro Palais Concert de Oruro (1920), seis pinturas murales verticales, de claro sentido alegórico (alguno con paisajes simbolistas de fondo), en donde no faltan las referencias a egregios de su época como el poeta Rubén Darío o la bailarina rusa Ana Pavlova. Luego retornaría a Ecuador, se radicaría en Cuenca y continuaría por los derroteros modernistas.

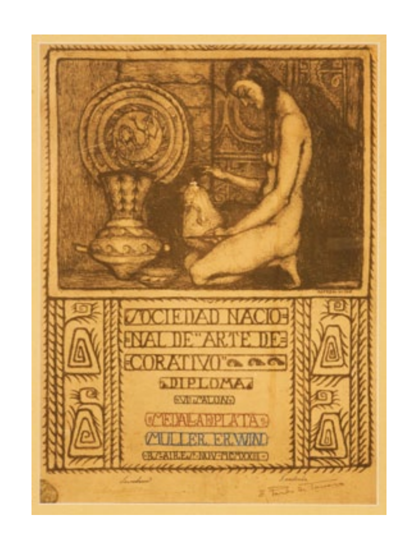


Luis Toro Moreno (ilustrador). César Andrade y Cordero. *Barro de siglos. Cuentos*. Cuenca, Indoamérica, 1932. Colección MLR.

LO INDÍGENA SIMBOLIZADO UNA VERTIENTE PROPIAMENTE AMERICANA

Alfredo Guido, artista integral en la Argentina[57]

En apartados anteriores hicimos referencia al artista rosarino Alfredo Guido, imbricado en el proceso de las artes decorativas y en la promoción del arte de temática indígena, labor en la que se expresó a través de la ilustración de revistas, de la realización de muebles indigenistas —sólo, con José Gerbino o, más adelante, con Luis C. Rovatti—, de sus aguafuertes con temáticas recogidas durante sus viajes al altiplano peruano-boliviano a principios de los años veinte, de óleos como *Chola desnuda*, con el que se coronó en el XIV Salón Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, en 1924, y varias pinturas murales pocos años después.



Alfredo Guido (ilustrador). Diploma del VI Salón. Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Aguafuerte, 52 x 38 cms. Buenos Aires, 1923. Colección MLR.

Su papel como ilustrador, ineludible en el espectro nacional y continental, contempla una doble huella, por un lado el Simbolismo a lo Aubrey Beardsley y otros estetas y decadentes europeos de entre siglos, a lo cual hemos hecho somera referencia en el apartado anterior, y por otro el decorativismo indigenista, que desarrolló fundamentalmente en las páginas de *Plus Ultra* y de *La Revista de "El Círculo"*, del Círculo de Bellas Artes de Rosario, resueltamente inclinada a lo autóctono, que codirigiría junto a Fernando Lemmerich Muñoz. *Páginas de Bolivia* (1928), libro de Horacio Carrillo, quien fuera gobernador de Jujuy y ministro plenipotenciario en Bolivia, tendría una de las pocas cubiertas indigenistas realizada por Guido. Fue también autor de una paradigmática ilustración reproducida en el libro de Ricardo Rojas *Eurindia* (1924), titulada *El templo de Eurindia*, que sintetizaba las dos claves centrales de la teoría de Rojas en cuanto al arte mestizo: "técnica europea" y "emoción americana". El original, una tinta sobre papel, se conserva en la Casa Museo Ricardo Rojas, en Buenos Aires.

Las actividades de Alfredo Guido en la órbita de lo indigenista tienen su cenit en el periodo que va de 1918, cuando gana junto a Gerbino el primer premio del Salón Nacional de Artes Decorativas, hasta 1929 en que sus escenas sobre el campo argentino ornamentan el pabellón argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Entre esos dos hechos referenciales podemos ubicar a la citada *Chola desnuda*, a la que el crítico español José Francés se referiría como,

> *curioso tipo este femenino en que hallamos una reminiscencia andaluza bajo la melancolía de sus rasgos de india y que, como la andaluza, sugiere la idea de la voluptuosidad casi mística, de la extraña fusión entre la imagen suntuosa de los altares aromados de las flores sensuales del Sur y la mocita de las rejas floridas y los patios de umbrátil frescura*[58].

Razones tendría José Francés ante la visión de la *Chola* para traer a colación el recuerdo de lo andaluz. Indudablemente la estética de pintores españoles del momento, en especial de Ignacio Zuloaga y quizá más aún, del simbolista Julio Romero de Torres, admirado en la Argentina, latía en la conciencia de Guido.

Dentro del intercambio hispano-argentino se encuadró también la exposición de "aguafuertes bolivianas" que Guido había presentado bajo el título "Motivos del Altiplano. Bolivia" en el Salón Witcomb de Buenos Aires en 1923, y que mostraría también en el Salón de Otoño de 1924 en Madrid. En 1930, en Rosario, publicaría *Aguafuertes del Altiplano*, una carpeta de tan sólo 15 ejemplares compuesta por dos series de quince aguafuertes impresos tanto en color como en blanco y negro. En varias deja ver una impronta simbolista, producto tanto de la formación estética del artista como de la recurrencia a mitologías altoperuanas.



Alfredo Guido. *Leyenda*. De la carpeta *Aguafuertes del Altiplano*. Rosario, 1930. Ejemplar Nº 7 de una tirada de 15. Colección MLR.

Vinculamos esta producción a las pinturas decorativas realizadas para la casa de José Pedro Majorel en la localidad de Los Cocos, provincia de Córdoba (1924)[59], actual Museo La Loma, realizadas por Guido poco después de retornar de sus itinerarios por el altiplano peruano-boliviano y en coincidencia con el premio en el Salón Nacional. Fueron sus temas *Idilio incásico*, *Huancaras y pinquillos*, *Un día de fiesta* y *Mercado del Altiplano. Principios del siglo XIX*, y en ellas se advierte una asombrosa cercanía estética con los aguafuertes ejecutados tras esos viajes y con las ilustraciones que venía publicando en la *Revista de "El Círculo"*, en Rosario.

Tras haber participado en la ornamentación del pabellón argentino de la Exposición de Sevilla en 1929, y ya durante los años treinta, Guido recorrió Europa provisto de series de aguafuertes del Altiplano de las que Juan Zocchi[60] destacó "la alegría de vivir" que trasuntaban, en contraposición a "ese foso de tristeza... atado a un indigenismo sociológico y romanticón". "Está muy lejos de la tragedia", apuntó el crítico, destacando asimismo "el triunfo espiritual" y la "armonía" de las obras de Guido.

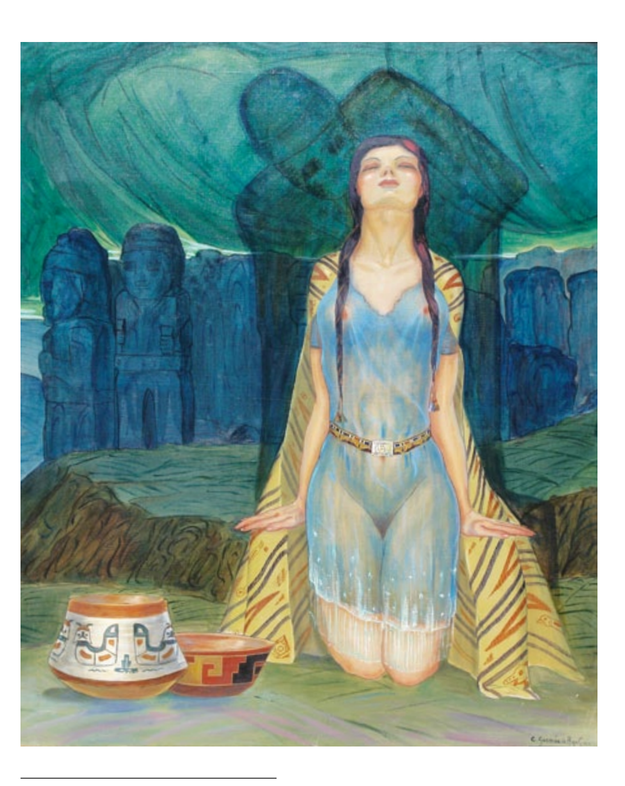
Cecilio Guzmán de Rojas. "Indianismo" simbólico en Bolivia

Cuando se analiza a fondo la pintura de temática indígena producida fundamentalmente desde los años 20 en la región andina, se hace evidente que se trata de testimonios plásticos que llevaban consigo cargas simbolistas, aun cuando ya los lenguajes y los intereses se alejaban gradualmente de aquella "pintura del alma" que había caracterizado al simbolismo europeo, y que es la que en estos ensayos hemos intentado instrumentar como límite. En el ámbito peruano, además de cierto Sabogal, bien hubieran cabido propuestas de Francisco González Gamarra, Felipe Cossío del Pomar o Mariano Fuentes Lira, interesantes autores que llegarían a acentuar lo metafórico hasta llegar a empalagosas composiciones.

En cuanto a Bolivia, los referentes "simbolistas" serán Cecilio Guzmán de Rojas y Jorge De la Reza, ambos desde una óptica *indianista*, aunque el más notable terminará por ser Arturo Borda, autor de *Yatiri* (1918), un cuadro con significaciones mitológicas más allá de su representación casi realista. Fue un artista que, tardíamente, en los años 40, realizará obras notabilísimas desde el punto de vista simbólico como las tituladas *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico* (1948) que se halla en el Museo Costumbrista de La Paz, o la *Alegoría de la perfección de las artes*, en colección particular.

Volviendo a Guzmán de Rojas, de origen potosino, conocemos que en 1918 se dirige a La Paz para perfeccionarse, lo que simplemente se convertiría en una escala, ya que el año siguiente marcha a España y se inscribe en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde su referente principal será el cordobés Julio Romero de Torres. Casi con seguridad influirá en su trayectoria su encuentro en España con el argentino Alfredo Guido quien exponía allí sus aguafuertes del Altiplano peruano-boliviano, y que sin duda le abrirá la mente en cuanto a la necesidad de mirar lo propio con un lenguaje estético contemporáneo. Ambos tendrían a su cargo, años después, decoraciones para los pabellones de sus respectivos países en la Exposición Iberoamericana de Sevilla[61].

La estancia europea se prolongará por toda una década y tras el retorno en 1929, Guzmán de Rojas expondrá sus producciones en las que podemos hallar parentescos con Guido y Romero de Torres, en la temática indigenista por un lado y la carga simbolista por otro. Lienzos como *El beso del ídolo* o *El triunfo de la naturaleza*, pintados y expuestos en España en 1928, marcarían una senda que iría *in crescendo* con otros lienzos del mismo tenor. La línea irá cobrando cada vez más protagonismo[62], inmerso en una creciente estilización de las figuras, siempre alentado por la idea de "hacer arte nacional". Al decir de Salazar Mostajo, las figuras indígenas de Guzmán de Rojas quedan al margen de cualquier realismo: sus mujeres carecen "de las deformaciones que son producto del trabajo esclavista: su vientre se contrae, los senos se hacen pequeños y turgentes, las caderas se estrechan, los rasgos se afinan..."; en cuanto al indio, en su pintura, comenta, "es un ente pasivo, inerte, exhibido como en una vitrina, como un bello espécimen... Es una raza fuerte pero mansa, de inocencia adámica, plena de juventud, sin problemas íntimos, sin interioridad[63].



Cecilio Guzmán de Rojas. *El beso del ídolo* (1926). Óleo sobre lienzo, 108 X 85 cms. Museo Casa de la Moneda, Potosí.

Algunas de esas obras, como *Mujeres andinas* (1932), un lienzo de más de cuatro metros de altura ejecutado para ornar el cine París de La Paz, testimonia el gran sentido decorativo de su obra, cuya brillantez y síntesis llega a veces a recordar a los peruanos Gonzáles Trujillo y Manuel Domingo Pantigoso en alguna de sus pautas. Ese mismo año estallaría la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay y a la cual Guzmán de Rojas marcharía, quedando abruptamente marginada de su producción esta línea de indianismo simbolista, arrumbada por trágicas escenas de la contienda[64].

En 1926, poco antes del retorno de Guzmán de Rojas de su experiencia europea, se había producido un hito en el arte boliviano con la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes en La Paz, institución que, al decir de Salazar Mostajo, nacería "con el pecado original de su anacronismo"[65]. En esos años, destacaría otro nombre, el de Jorge De la Reza, quien, junto a Guzmán de Rojas es de los artistas que recurrirá al drama escenográfico y el estereotipar al indígena como medio de expresión. Composiciones suyas como *La conquista* (1929) resultan reveladoras.

Trayectos "Bachué" en Colombia: Luis Alberto Acuña, Rómulo Rozo y José Domingo Rodríguez

En párrafos anteriores mencionamos la producción artística del colombiano Francisco Antonio Cano, su estancia en París en el entre siglo y su trayectoria en Medellín, en la que por diferentes rutas se fue diluyendo la carga de Simbolismo y *Art Nouveau* aprehendida en la capital francesa. Comentamos asimismo de su principal discípulo, el dibujante y luego eximio escultor Marco Tobón Mejía, de larga andadura en la Ciudad Luz. A una generación posterior de discípulos de Cano pertenecerá otro artista colombiano de trascendencia, el maestro santandereano Luis Alberto Acuña, perfeccionado como escultor en la Europa de los años 20, quien finalmente sería más conocido por su trayectoria pictórica.

En 1924 cuando Acuña llega a Europa, visita Alemania obedeciendo a su admiración por Anselm Feuerbach y por los Nazarenos. Allí esperaba seguramente encontrar, como diría Juan Fride, "un arte idealista, que era el suyo". De ahí pasa a París, aunque en 1926 retornará a Alemania, para visitar Nüremberg, cautivado por Durero, y conocer a fondo la obra de Holbein, Grünewald y Cranach. En 1928 el destino será Italia, y con ese viaje se compenetrará con los maestros del Alto Renacimiento[66].

En París, tomó contacto con los escultores Jean Boucher, Antoine Bourdelle y Paul Landowsky, estos dos últimos recordados en Latinoamérica por la realización de monumentos tan emblemáticos como el de Carlos María de Alvear (1926) en Buenos Aires, y el *Cristo Redentor* (1931) en Río de Janeiro, respectivamente. En 1927 Acuña pasaría a Madrid, vinculándose a Victorio Macho, de quien el año anterior se había publicado una lujosa monografía con reproducciones fotográficas de sus obras, no solamente las escultóricas sino también numerosos diseños y proyectos que mostraban a las claras su inclinaciones *decó*. Macho tendría una prolongada experiencia sudamericana a partir de los años 30, con varios monumentos de su autoría en Colombia (los de Belalcázar para Cali y Popayán, el de Rafael Uribe Uribe para Bogotá), y más adelante en Perú, donde se radicaría.



Rómulo Rozo. Detalles escultóricos indigenistas en una de las torres del Pabellón de Colombia, Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). (Foto del autor).

El vínculo de Victorio Macho con Colombia, previo al encuentro con Luis Alberto Acuña, venía, entre otros aspectos, por la permanencia en su taller, en 1924, de otro escultor que haría fama, Rómulo Rozo y que el año anterior había ingresado en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Rozo participaría con cierto éxito en la Exposition des Arts Décoratifs de París en 1925, y al año siguiente crearía la iconografía escultórica de la diosa Bachué, que daría nombre a un grupo de artistas nacionalistas colombianos en los cuales Acuña se encuadraría como líder. Rozo se encargaría de la dirección artística del pabellón colombiano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, a la que se ligarían otros artistas de su país como Domingo Moreno Otero y Miguel Díaz Vargas, éste último con una reconocida trayectoria en las líneas estéticas del hispanismo y autor, en esos mismos años, de varios paisajes y tipos costumbristas de Granada.

Otro escultor colombiano, José Domingo Rodríguez, seguiría itinerario con similitudes a los de Rozo y Acuña, y con ellos conformaría el núcleo duro del grupo Bachué, una agrupación de ideales comunes pero a la que finalmente le faltó cohesión para dejar una huella colectiva al margen de las caminos individuales que lo sustentaron. En 1927 pasó también por el taller de Victorio Macho, quien le ayudaría a desprenderse de la carga academicista que llevaba consigo. Bajo su influjo *decó* realizaría al año siguiente dos obras alegóricas salientes, el *Monumento a la aviación*, en la que representa un Ícaro caído de espaldas que se apoya en sus alas abiertas, y *Eva*, que sería ampliamente elogiada en el Primer Salón de Artistas Colombianos en 1931, y que muestra "un desnudo femenino arrodillado sobre una serpiente que pasa ondulante entre sus piernas y se desliza por el vientre"[67]. Las dos pautas señaladas, estética art decó y representación simbolista, las veremos en otros escultores colombianos de la misma generación como José Ramón Montejo y Ramón Barba, estudiados ambos por Álvaro Medina.

Pero volvamos a Luis Alberto Acuña, y a los años de su formación europea, en los que Medina señala el paso "del helenismo a lo Puvis de Chavannes patente en *Naso seduciendo a Dejanira* (1926) al tenebrismo español de *Muchacha de Galitzia* (1928 aprox.) y a la más pura academia de *Retrato de dama española* (1928)"[68]. Juan Fride, al hablar de la primera de ellas, la vincula al idealismo de Feuerbach y brinda una interesante descripción: "Allí los pavos reales del fondo; los árboles de masas plásticas y desnudos de follaje; el centauro en su actitud tradicional, con la dulce doncella en el centro del cuadro, contienen ya el equilibrio y apacibilidad que caracteriza a toda su futura obra". Agrega que el cuadro fue reproducido a toda página en la parisina *Revue Internationale* y vendido al Musée de Luxemburgo en 30.000 francos[69].

La huella simbolista y la estética decó asimilada junto a Macho, se impondrá en sus ilustraciones de principios de los 30 para la revista *Cromos*, en la que no faltarán las propuestas historicistas, tanto medievalistas como prehispanistas. Esta senda indianista marcaría su pintura a partir de entonces, en un decorativismo idealista comparable al simbolismo que Víctor Mideros, por las mismas fechas, aplicaba a sus representaciones religiosas. No debemos olvidar el paso, con notable repercusión a nivel artístico y de coleccionismo, del ecuatoriano por Bogotá y otras ciudades colombianas en 1940[70].

Dentro de una estética monumentalista muy propia de los años 30, estimulada en parte en el muralismo mexicano de gran irradiación continental, Acuña "no hizo sino parodiar los ritmos geométricos de las tallas de piedra, las ornamentaciones arquitectónicas, los objetos de adorno y los utensilios de la América prehispánica"[71]. Aplicó estos conceptos a sus estudios sobre las mitologías aborígenes colombianas, dotándolas además de un peculiar colorido tropical, si se quiere barroquizante, que bien se podría comparar con el que décadas atrás había desarrollado el uruguayo Carlos Alberto Castellanos en el tratamiento estético de sus motivos míticos.

Acuña transitó, como hemos comentado, por la ilustración gráfica. Haría lo propio respecto de la escultura monumental. Ejemplos al canto: el monumento a Rafael Pombo en 1933; a los próceres

caleños en 1935; el funerario del general Benjamín Herrera al año siguiente; el monumento a Diego Uribe en 1937; y poco después la estatua yacente de Gonzalo Jiménez de Quesada para la Catedral metropolitana, entre otros. Hacia 1938, año del IV centenario de la fundación de Bogotá, acentuará su faceta pictórica con las grandes composiciones inspiradas en la raza chibcha, de tinte épico, como las representaciones de las divinidades Bachué o Chiminigagua[72], una práctica que prolongará a lo largo de su vida y que tiene otros momentos destacados de realización tardía como el mural *Los dioses tutelares de los Chibchas* (1974), ubicado en el hall principal del bogotano Hotel Tequendama.

NOTAS

[1] Salvador Albiñana, (coord.), *México ilustrado, 1920-1950*, México, RM Editores, 2010.

[2] Rodrigo Gutérrez Viñuales, "Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)", *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 39-52.

[3] Beatriz Sogbe, *Emilio Boggio (1857-1920)*, Caracas, El Nacional, 2008.

[4] Alberto Junyent, *Emilio Boggio*, Caracas, Ediciones de la Comisión del Cuatricentenario de Caracas, 1968.

[5] Juan Calzadilla, "Emilio Boggio", en: VVAA, *Pintores venezolanos*, Vol.I, Caracas, Ediciones Edime, 1969, pp. 121-123.

[6] Marco Tobón Mejía, "Jean Paul Laurens (a su discípulo Francisco A. Cano)", *El Gráfico*, # 899 (marzo de 1921), en: Sofía Arango Restrepo y Alba Gutérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002, p. 11.

[7] Ibid., p. 22.

[8] Juan Camilo Escobar Villegas, *Francisco Antonio Cano. Creando cerebros*, Medellín, Museo de Antioquia, Medellín, 2008, p. 20.

[9] No solamente en los últimos tiempos; podemos señalar el libro de Frederico Barata: *Eliseu Visconti e seu tempo*, Livraria Editora Zelio Valverde, Río de Janeiro, 1944, obra de gran formato con apartado dedicado a las artes decorativas; y la exposición retrospectiva que se le dedicó a Visconti en el marco de la II Bienal de São Paulo (1953).

[10] Angyone Costa, *A inquietação das abelhas*, Rio de Janeiro, Pimenta de Mello & Cía., 1927, pp. 155-165.

[11] Walter Zanini, *História geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 444. Una nota aclaratoria: los *marajoara* son diseños prehispánicos de la isla de Marajó en el Amazonas brasileño.

[12] Jose Maria Dos Reis Junior, *História da pintura no Brasil*, São Paulo, Editora "Leia", 1944, p. 366 y lám. 217.

[13] Ibíd., p. 293.

[14] Ver: Valéria Ochoa Oliveira, *A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as musas*, , Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

[15] Conservada en la Biblioteca Nacional de España, la dimos a conocer en la exposición celebrada en dicha institución, entre abril y agosto de 2011, *América Latina 1810-2010. 200 años de historias*.

[16] María Isabel Baldassare, "La vida artística de Mario A. Canale", en: *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo de Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 45.

[17] Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001; y Laura Malosetti Costa, (coord.), *Primeros modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo nacional de Bellas Artes, 2007.

[18] Podemos citar por caso: Irma Arestizábal, (coord.), *Eliseu Visconti e a arte decorativa*, Rio de Janeiro, PUC/FUNARTE, 1983; Rafael Cardoso, (coord.), *Eliseu Visconti. Arte e design*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2008; Mirian Seraphin, *Eliseu Visconti. A modernidade antecipada*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011.

[19] El cartel, bajo el lema *Briomel* (anagramable con "Belmiro"), se conserva hoy en el Museu Comarcal de la Garrotxa, en Olot (Gerona, España). Antoni Monturiol i Sanés, (coord.), *Els concursos de cartells dels Cigarrillos París*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1995, p. 92. Belmiro fue un eximio caricaturista, otro de los artistas brasileños de aquella generación premodernista que, si bien cuenta con alguna monografía de cierta importancia -José Maria Dos Reis Junior, *Belmiro de Almeida, 1858-1935*, São Paulo, Edições Pinakotheke, 1984-, bien valdría revisar su trayectoria a partir de nuevos discursos historiográficos.

[20] También podríamos citar a Henrique Alvim Corrêa (1876-1910), estupendo dibujante y grabador simbolista de alto voltaje erótico y "satánico", como diría Zanini, radicado desde adolescente en Europa, en 1892, y que desarrolló casi toda su labor entre París y Bruselas, donde falleció en 1910. Ver: *O desejo na Academia 1847-1916*, , São Paulo , Pinacoteca do Estado, 1991, pp. 74-83.

[21] Este proceso es recogido en: Margarida Cintra Gordinho, (ed.): *Gráfica. Arte e indústria no Brasil*, São Paulo, Bandeirante Editora, 1991. De esta obra hay una segunda edición ampliada, del año 2003. También remitimos a: José E. Mindlin, "Illustrated Books and Periodicals in Brazil, 1875-1945", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, # 21 (Miami, 1995): 60-85.

[22] Ver Santiago Londoño Vélez, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002, pp. 81-86.

[23] Jorge Cárdenas, *Vida y obra de Marco Tobón Mejía*, Medellín, Museo de Antioquia, 1987, pp. 41-42.

[24] Estos textos, con ligeras variantes, son un extracto de nuestro ensayo "Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)", en: *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 39-52.

[25] VVAA, *The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries, 1890-1930*, London, Scala, 2007.

[26] Lorenzo Jaime Amengual, *Alejandro Sirio*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2007.

[27] José de España, *Alfredo Guido*, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941.

[28] José Francés, "Un gran artista argentino: Alfredo Guido", *El Año Artístico* (Madrid, 1924): 367.

[29] Raquel Pereda, *Carlos Alberto Castellanos. Imaginación y realidad*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1997.

[30] Gabriel Peluffo, *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003, p. 8.

[31] José Mora Guarnido, "La inquietud y la aspiración de Federico Lanau", *La Pluma*, año II, # 5 (Montevideo, 1928): 96.

[32] Gabiel Peluffo, *El grabado y la ilustración*, p. 9.

[33] Al respecto, recomendamos: Raúl Rivera Escobar, *Caricatura en el Perú. El período clásico (1904-1931)*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2006.

[34] Edición de 400 ejemplares numerados.

[35] Piedade Epstein Grinberg, *Di Cavalcanti. Um mestre além do cavalete*, São Paulo, Metalivros, 2005.

[36] David Alfaro Siqueiros, *Dibujos lineales en estilo art nouveau*, México, Editorial Libros de México-Editorial Domés, 1984; VVAA, *Siqueiros. Primeras obras: Neoimpresionismo y art nouveau*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,1996.

[37] Piedade Epstein Grinberg,.*Di Cavalcanti*, 2005.

[38] Maria Elena Bedoya, "Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915-1940", en: Xavier Bonilla, (coord.), *Historia del humor gráfico en el Ecuador*, Lleida, Editorial Milenio, 2009, p. 44.

[39] Alonso Quijano, "Por el arte nacional", *Caricatura*, año I, #10 (Quito, 16 de febrero de 1919).

[40] En el número 4 de la revista, 1º de enero de 1919.

[41] "Valse triste, por Jean Sibelius", *Caricatura*, año I, # 10 (Quito, 16 de febrero de 1919).

[42] Jorge A. Diez, *La pintura moderna en el Ecuador*, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938, p. 22.

[43] Mariana Muñoz Hauer y María Fernanda Villalobos Fauré, *Alejandro Fauré. Obra gráfica*, Santiago, Ocholibros Editores, 2009.

[44] Un amplio recorrido por la obra de estos artistas y otras del periodo puede verse en: Felipe Antonio Bruna Pouchucq, *Retrospectiva visual del Centenario de Chile. Tomo II. La editorial y las artes gráficas. Revistas y publicaciones*, Santiago, Pehuén Editores, 2010.

[45] Las ilustraciones de Menéndez ornarían la edición colombiana del mismo libro, hecha por Enrique Uribe White entre finales de los 30 y principios de los 40.

[46] El libro *Alma América* (1906) de Santos Chocano, con ilustraciones modernistas de un joven Juan Gris, fue uno de los primeros libros de estas estéticas que circularon profusamente a lo largo y ancho del continente americano.

[47] Gustavo Santos, "Coriolano Leudo", *Cromos*, vol. II, # 31 (Bogotá, 19 de agosto de 1916), en: Eduardo Serrano, *La Escuela de la Sabana*, Bogotá, Museo de Arte Moderno/Novus Ediciones, 1990. p. 134.

[48] Simón Noriega, *Al filo de los años veinte. Exposiciones y crítica de la pintura en Venezuela*, Mérida, Ediciones del Vicerrectorado Académico, Universidad de Los Andes, 2002, pp. 78-81.

[49] Fernando Paz Castillo, "Nicolás Ferdinandov", *El Nuevo Diario*, Caracas, 26 de febrero de 1920, en: Simón Noriega, *Al filo de los años veinte*, p. 84.

[50] Ibíd., p. 162.

[51] Enrique Planchart, "Nicolás Alexeevich Ferdinándov", Caracas, *Actualidades*, 8 de febrero de 1920, en: Ibid., p. 156.

[52] Jorge A. Diez, *La pintura moderna*, p. 10.

[53] José Alfredo Llerena y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942, p. 11.

[54] Trinidad Pérez, "La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)", en: Alexandra Kennedy Troya, (coord.), *I Simposio de Historia del Arte. Artes "académicas" y populares del Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995, pp. 143-166.

[55] Hernán Crespo Toral et. al., *Camilo Egas*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1978.

[56] Xiro Varela, "Nuestros artistas. Víctor Mideros", *Caricatura*, año I, Nº 6 1(Quito, 9 de enero de 1919).

[57] Estos textos, con ciertas variantes, son extractos de escritos nuestros incluidos en: Elizabeth Kuon et al., *Cuzco-Buenos Aires.*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009, pp. 299-304.

[58] José Francés, "Un gran artista argentino: Alfredo Guido", *El Año Artístico*, (Madrid, 1924): 365.

[59] Graciela Scocco, "Avatares de la iconografía prehispánica en su aplicación moderna", en: *VII Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, 2006, pp. 227-228.

[60] Juan Zocchi, "Un artista y su hora", *La Nación*, Buenos Aires, 27 de julio de 1936.

[61] Otro encuentro seguro entre Guzmán de Rojas y Guido se produce en La Paz en 1936; conservamos en nuestra biblioteca un ejemplar del libro *Una nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea* (1934) del mexicano Luis G. Serrano, que el boliviano regala y dedica a su colega argentino.

[62] Salazar Mostajo alude al influjo del japonés Foujita.

[63] Carlos Salazar Mostajo, *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*, La Paz, Librería Editorial "Juventud", 1989, p. 64.

[64] Pedro Querejazu, "La pintura boliviana del siglo XX", en: *Pintura boliviana del siglo XX*, La Paz, Banco Hipotecario Nacional, 1989, pp. 21-23.

[65] Carlos Salazar Mostajo, *La pintura contemporánea de Bolivia*, p. 56.

[66] Juan Fride, *Luis Alberto Acuña. Pintor colombiano. Estudio biográfico y crítico*, Bogotá, Editorial Amerindia, 1946, pp. 18-21.

[67] Alvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, Colcultura, 1995, p. 66.

[68] Ibíd., p. 128.

[69] Juan Fride, *Luis Alberto Acuña*, p. 20.

[70] *Mideros en Colombia, 1940*, Quito, Editorial El Comercio, 1940.

[71] Alvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, p. 134.

[72] Cristina Salazar et al., *Acuña, pintor colombiano*, Bucaramanga, Biblioteca Santandereana, 1988, pp. 109-110.

BIBLIOGRAFÍA

Albiñana, Salvador, (coord.), *México ilustrado, 1920-1950*, México, RM Editores, 2010.

Amengual, Lorenzo Jaime, *Alejandro Sirio*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2007.

Arango Restrepo, Sofía y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002.

Arestizábal, Irma, (coord.), *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*, Río de Janeiro, PUC/FUNARTE, 1983.

Baldassare, María Isabel, "La vida artística de Mario A. Canale", en: *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo de Mario A. Canale*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

Barata, Frederico, *Eliseu Visconti e seu tempo*, Río de Janeiro, Livraria Editora Zelio Valverde, 1944.

Bedoya, María Elena, "Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915-1940", en: Xavier Bonilla, (coord.): *Historia del humor gráfico en el Ecuador*, Lleida, Editorial Milenio, 2009.

Bruna Pouchucq, Felipe Antonio, *Retrospectiva visual del Centenario de Chile. Tomo II. La editorial y las artes gráficas. Revistas y publicaciones*, Santiago, Pehuén Editores, 2010.

Calzadilla, Juan, "Emilio Boggio", en: VVAA, *Pintores venezolanos*, vol.1, Caracas, Ediciones Edime,1969.

Cárdenas, Jorge, *Vida y obra de Marco Tobón Mejía*, Medellín, Museo de Antioquia, 1987.

Cardoso, Rafael, (coord.), *Eliseu Visconti. Arte e Design*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2008.

Cintra Gordinho, Margarida, (ed.), *Gráfica. Arte e indústria no Brasil*, São Paulo, Bandeirante Editora, 1991.

Costa, Angyone, *A inquietação das abelhas*, Río de Janeiro, Pimenta de Mello & Cía., 1927.

Crespo Toral, Hernán, et al., *Camilo Egas*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1978.

Diez, Jorge A., *La pintura moderna en el Ecuador*, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938.

Dos Reis Júnior, José María, *História da pintura no Brasil*, São Paulo, Editora "Leia", 1944.

----------, *Belmiro de Almeida, 1858-1935*, São Paulo, Edições Pinakotheke, 1984.

Epstein Grinberg, Piedade, *Di Cavalcanti. Um mestre além do cavalete*, São Paulo, Metalivros, 2005.

Escobar Villegas, Juan Camilo, *Francisco Antonio Cano. Creando cerebros*, Medellín, Museo de Antioquia, 2008.

España, José de, *Alfredo Guido*, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941.

Fride, Juan, *Luis Alberto Acuña. Pintor colombiano. Estudio biográfico y crítico*, Bogotá, Editorial Amerindia, 1946.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Roberto Montenegro y los iberoamericanos de Mallorca (1914-1919)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, # 82 (México, primavera del 2003).

----------, "Alejandro Sirio en Buenos Aires. Arte y cosmopolitismo", en: *La Gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela, 1908-2008*. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2008.

----------, "Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)", en: *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 39-52.

---------- y Pedro Pérez Herrero, (coords.), *América Latina 1810-2010. 200 años de historias*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2011.

Junyent, Alberto, *Emilio Boggio*, Caracas, Ediciones de la Comisión del Cuatricentenario de Caracas, 1968.

Londoño Vélez, Santiago, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002.

Llerena, José Alfredo y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942.

Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

----------, (coord.), *Primeros modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

Medina, Alvaro, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, Colcultura, 1995.

Milliet de Oliveira, Maria Alice, "A pintura e o desejo", en: *O desejo na Academia 1847-1916*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991.

Mindlin, José E., "Illustrated Books and Periodicals in Brazil, 1875-1945", in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, # 21 (Miami, 1995): 60-85.

Monturiol i Sanes, Antoni, (coord.), *Els concursos de cartells dels Cigarrillos París*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1995.

Muñoz Hauer, Mariana y María Fernanda Villalobos Fauré, *Alejandro Fauré*. Santiago, *Obra gráfica*, Ocholibros Editores, 2009.

Noriega, Simón, *Al filo de los años veinte. Exposiciones y crítica de la pintura en Venezuela*, Mérida, Ediciones del Vicerrectorado Académico, Universidad de Los Andes, 2002.

O desejo na Academia 1847-1916, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991.

Ochoa Oliveira, Valéria, *A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as musas*, Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

Peluffo, Gabriel, *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003.

Pereda, Raquel, *Carlos Alberto Castellanos. Imaginación y realidad*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1997.

Pérez, Trinidad, "La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)", en: Alexandra Kennedy Troya, (coord.), *I Simposio de Historia del Arte. Artes "académicas" y populares del Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995, pp. 143-166.

Querejazu, Pedro, "La pintura boliviana del siglo XX", en: *Pintura boliviana del siglo XX*, La Paz, Banco Hipotecario Nacional, 1989.

Rivera Escobar, Raúl, *Caricatura en el Perú. El período clásico (1904-1931)*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2006.

Salazar, Cristina et al., *Acuña, pintor colombiano*, Bucaramanga, Biblioteca Santandereana, 1988.

Salazar Mostajo, Carlos, *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*, La Paz, Librería Editorial "Juventud", 1989.

Scocco, Graciela, "Avatares de la iconografía prehispánica en su aplicación moderna", en: *VII Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, 2006.

Seraphin, Mirian, *Eliseu Visconti. A modernidade antecipada*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011.

Serrano, Eduardo, *La Escuela de la Sabana*, Bogotá, Museo de Arte Moderno-Novus Ediciones, 1990.

Sogbe, Beatriz, *Emilio Boggio (1857-1920)*, Caracas, El Nacional, 2008.

VVAA, *The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries, 1890-1930*, London, Scala, 2007.

Zanini, Walter, *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

EL SIMBOLISMO

EN MÉXICO

Autor: *Fausto Ramírez*

El simbolismo surge en México en la última década del siglo XIX: 1898 resulta una fecha clave. Es el año en que empieza a publicarse la *Revista moderna* (1898-1911), que habrá de convertirse en vocero representativo del Modernismo en Hispanoamérica, y adquirirá celebridad notoria merced, entre otras razones, a las ilustraciones de Julio Ruelas (1870-1907)[1]. En aquel año se organizó también la que sería la última de las exposiciones que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, tuvieron por sede a la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos): la vigésimotercera exposición cuya inauguración se pospuso, por problemas de último momento, hasta enero de 1899. En las salas de esta muestra multitudinaria, donde por primera y única ocasión alternaron artistas nacionales y españoles, el público mexicano se enfrentó a las creaciones de los por entonces neófitos escultores Fidencio Nava (1869-1938) y Enrique Guerra (1871-1943), tocadas por el simbolismo rodiniano propio del fin de siglo, introducido a México por Jesús Contreras (1866-1902); y de los pintores Germán Gedovius (1867 -1937) y Julio Ruelas, quienes habían completado su formación profesional en Munich y Karlsruhe, donde asimilaron los muy carnales modos expresivos del simbolismo germánico *à la Boecklin*[2]. Pese a los predecibles anatemas de críticos tradicionalistas, las modernas formas de expresión llegarían a aclimatarse en el propio ámbito académico al correr de unos cuantos años, cuando en 1903 Gedovius y Ruelas fueron incorporados al claustro profesoral de la Escuela[3].

En septiembre de 1910, el régimen dictatorial de Porfirio Díaz celebró con fiestas muy rumbosas el Centenario de la Independencia de México, como una suerte de apoteosis triunfalista de los logros obtenidos luego de más de treinta años de paz y bajo la doble consigna de "orden y progreso" y "poca política y mucha administración". Entre los múltiples eventos organizados con tal motivo, tuvo lugar una importante exposición de artistas mexicanos en patio y salones de la Escuela de Bellas Artes[4]. La mayor parte de los exponentes fueron



Julio Ruelas. *La crítica* (1907). Aguafuerte, 19 x 15 cms. Museo Nacional de Arte, México.

alumnos y profesores del plantel, algunos artistas simpatizantes, ajenos al establecimiento incorporados por los organizadores; entre otros, concurrieron con sus obras los estudiantes que hasta aquel año miliar habían estado pensionados en Europa, "perfeccionando" sus estudios. Pues bien, lo que en aquella muestra prevalecía eran obras impregnadas de los principios estéticos simbolistas. Podría afirmarse que para estas fechas el Simbolismo había llegado a ser el estilo dominante en el propio recinto académico, mechado con expresiones tardías de un impresionismo con ribetes "primitivistas" y algunas otras alineadas con el naturalismo.

Lo que la exposición de 1910 también puso en evidencia era que los asuntos de carácter "cosmopolita", que dieron materia a las reflexiones plásticas de Contreras, Ruelas, Gedovius y Alberto Fuster (1870-1922), es decir, a los simbolistas de la primera hora, así como a los jóvenes pensionados recién desembarcados de Europa —Diego Rivera (1886-1957), Roberto Montenegro (1887-1968), Ángel Zárraga (1887-1946)— estaban siendo desplazados, en la obra de los artistas locales, por una temática enraizada en la iconografía "propia" (leyendas y mitos, figuras y paisajes nacionales), sin perder por ello el sello simbolista. Un fenómeno adicional fue que dentro del simbolismo internacional, en las expresiones de países como Finlandia, Polonia y otros que, por problemas políticos o de otra índole, requerían afirmar su identidad nacional[5].

Lo mismo podría decirse en el caso de España, con cuyas expresiones artísticas los mexicanos acabaron por reconocer de nuevo una afinidad profunda. No hay duda de que el desastre del '98, al arrollar con los últimos vestigios del antiguo imperio hispánico y marcar el concomitante ascenso meteórico del protagonismo estadounidense, obligó a replantearse en nuevos términos la espinosa relación con la "madre patria". Los ominosos presagios del imperialismo yanqui, que tanto gravitaría en la futura historia continental, fueron captados de inmediato por la intelectualidad iberoamericana: piénsese en Rubén Darío y en José Enrique Rodó, quien desarrollaría al respecto toda una teoría político-cultural, el *arielismo*, que habría de conocer una honda repercusión. La requerida afirmación de la identidad mexicana (en un país que ya había sufrido, medio siglo antes, los primeros embates de la voracidad territorial yanqui) se tradujo en una búsqueda de expresión del "alma nacional", una noción que se le tomó prestada a Ernest Renan[6]. Tal búsqueda acabó por cifrarse en la idealización del "mestizaje", lo cual supuso una reivindicación simultánea, no sin problemas, de la doble raíz constitutiva de la nación: la indígena y la española. Sin duda, el artista más significativo de esta fase fue Saturnino Herrán (1887-1918).

El estallido de la Revolución Mexicana en noviembre de 1910 y, cuatro años después, de la Gran Guerra, y el largo y difícil periodo consiguiente en términos condiciones materiales, de retracción y aislamiento, retrasaron la continuidad de la renovación artística local según los mutables lineamientos de la

vanguardia internacional —con la excepción consabida de casos aislados como los de Rivera y Zárraga y, a su modo y manera, de José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974)—. Esto explicaría, para el caso mexicano, que el Simbolismo haya prolongado desmesuradamente su ciclo cronológico hasta el arranque de los años 20.

LOS "CIENTÍFICOS" Y EL POSITIVISMO: EL SIMBOLISMO COMO REACCIÓN

No es casual que las profundas transformaciones que tuvieron lugar en la antigua Academia capitalina hayan coincidido con el arribo de Justo Sierra a la gestión de las políticas educativas y culturales del estado porfiriano. En efecto, en 1901, Sierra fue nombrado Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública; en 1905 se escindieron las funciones a cargo de dicho ministerio, creándose la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, cuya cartera le fue encomendada al antes subsecretario.

Con Sierra, el grupo de los "científicos" extendió su posición hegemónica al campo educativo y cultural, tal como previamente había logrado imponerse en el dominio de la política económica y en el de las relaciones exteriores. Uno de los rasgos caracterizadores del grupo "científico" era su adscripción formativa a las premisas del positivismo comtiano, implantadas por Gabino Barreda en 1869 como modelo educativo a nivel superior, con la Escuela Nacional Preparatoria como sede del experimento. Sierra fue en sus mocedades un positivista convencido, como lo fue también Jesús Valenzuela, el fundador, director y principal sostén de la *Revista moderna*, y como lo fueron no pocos de los colaboradores de éste y otros órganos culturales del modernismo finisecular. La fe en el ininterrumpido progreso futuro, fundado en la noción experimental, analítica y racional del conocimiento científico y en su aplicación práctica en todos los campos de la experiencia humana, iluminó el pensamiento de todos aquellos jóvenes formados en los años 70.

Pero para la última década del siglo, muchos de ellos no se mostraban tan optimistas: la ciencia, en su avance incontenible, parecía estar abriéndole más puertas a la incertidumbre y al misterio que las respuestas que aportaba. Después de todo, el conocimiento del mundo suponía algo más, mucho más, que la acumulación de conocimientos parciales y fragmentarios. Una sensación de falta de coherencia, de pérdida de sentido, en la relación del hombre con el cosmos, percibida a veces como un sentimiento de orfandad metafísica, se apoderó de los espíritus a medida que el siglo se aproximaba a su fin. Este era precisamente el campo de cultivo abonado para que la sensibilidad simbolista floreciese.

Las lamentaciones por la pérdida de una dimensión trascendente y el deterioro de la experiencia de unidad con el mundo, junto con las invectivas contra el materialismo y el pragmatismo prevalecientes en la modernidad "burguesa" y, como antídoto, la postulación del arte como camino de redención (y del artista como una suerte de oficiante o profeta iluminado), forman parte del discurso filosófico y literario de las revistas prototípicas del modernismo mexicano: *Azul* (1894-1896) y, desde luego, *Revista Moderna*.

Carlos Díaz Dufoo (quien, junto con el poeta Manuel Gutiérrez Nájera dirigía la revista *Azul*) lo declaraba en un artículo allí publicado: "Nuestra generación es una generación de tristes". Y se esforzaba por encontrar una explicación, refiriéndose al profundo cambio de mentalidades que había tenido lugar en el último tercio del siglo: "El hombre del siglo XIX, educado en el Cristianismo, ha substituído la creencia en Dios por la creencia en la Libertad, en la Ciencia, en la Democracia, - no importa en qué...". Para advertir, como corolario que: "Reina en nuestra extrema civilización un sentimiento de pavor infinito: es una humanidad que tiene miedo. Nuestra literatura contemporánea está herida de esta dolencia extraña que invade nuestros espíritus como una onda amarga"[7]. Con mayor simplicidad y contundencia lo había expresado ya Gutiérrez Nájera, por boca de un suicida, en un relato de 1888 también publicado en *Azul*: "¡Hijos del siglo, vosotros y yo, todos somos huérfanos!"[8].

La *Revista Moderna* acogió igualmente variadas y hondas reflexiones sobre la perplejidad ante las nuevas y más acuciantes preguntas que la ciencia contemporánea venía a plantearle a la mente humana y el descontento con la fragilidad de las certezas que el positivismo prometiera; entre otras, varios ensayos y poemas del propio director, *Chucho* Valenzuela[9]. Y el conflicto entre la fe tradicional y la moderna duda dio asunto a no pocos poemas finiseculares[10].

José Juan Tablada, en un cuento alegórico concebido como una suerte de manifiesto estético y social de los jóvenes poetas que, bajo la égida de Valenzuela, empezaban a hacer de la *Moderna* su principal órgano de expresión periódica, y no por acaso incluido en las primeras páginas de su número inaugural (con el título de "Exempli gratia o fábula de los siete trovadores y de la *Revista moderna*"), planteaba la conflictiva situación del artista en la sociedad contemporánea, regida por los "falsos" valores del utilitarismo y el lucro[11]. El tema resultaba de una actualidad palpitante. Tablada alardeaba de que "los siete trovadores" caminaban "con los pies sobre el lodo, pero con la frente en el cielo". El artista, desafiando los valores "burgueses", pretendía definir para sí una exaltada personalidad social como integrante de una auténtica "aristocracia del espíritu" y dedicado a una actividad tan "improductiva" como era el arte, cuya absoluta autonomía de toda otra función social fue proclamada entonces. Pese a la indiferencia generalizada, le correspondía al "trovador" afinar cada vez mejor la perfección de su canto, como signo de elección. He aquí otra de las características de la expresión artística finisecular en todas sus manifestaciones, literarias y plásticas: el refinamiento de los recursos formales y expresivos hasta alcanzar el grado límite de la artisticidad.

Y aquí es bueno referirse a la firme determinación de nuestros artistas finiseculares por sintonizar cabalmente con las corrientes estéticas más avanzadas de su tiempo. Como lo han señalado repetidas veces los estudiosos del Modernismo en las letras hispanoamericanas, se difunde por vez primera en nuestros círculos artísticos la voluntad de apropiarse de los instrumentos expresivos más genuinamente contemporáneos y establecer un diálogo al tú por tú, y en sincronía perfecta, con la más innovadora creatividad a nivel mundial.

EL IDEARIO ESTÉTICO DE UN SIMBOLISTA

Entre las actitudes por las que nuestros modernistas optaron para impugnar a la sociedad porfirista, opulenta y pragmática, se hallaba la vida de bohemia inspirada en el modelo francés. Jugaron así, con mayor o menor grado de compromiso personal, según los casos, con la idea de "irregularidad" y marginación respecto de las convenciones sociales. Ruelas dejó no escasos testimonios visuales de las "faunalias", o celebraciones carnales y etílicas, de sus compañeros de la *Revista Moderna*, entre ellos una escena prostibularia ejecutada en su propia paleta de pintor[12]. Lo cierto es que el abuso inusitado de "excitantes" (drogas, alcohol) acabó por diezmar las filas de esta bohemia artística[13], alucinada por la obtención y el goce de "paraísos artificiales", como un recurso para aguzar la sensibilidad a la vez que como un escape a la sensación de tedio y desencanto que los embargaba de cara a la civilización moderna.

Pero también se señalaron mediante la construcción de una imagen idealizada de su persona social, como ya queda dicho, y por la definición de un ideario estético que había de guiar sus tareas creativas. En lo que concierne a la pintura, resulta muy revelador un texto remitido por Ángel Zárraga a la revista juvenil *Savia Moderna* (1906), en donde, sin ocultar su perplejidad, hace un "examen de conciencia" de su propia producción reciente, expuesta como parte del "grupo modernista" en el último "salón" madrileño, y articula sus reflexiones incipientes frente al panorama del arte que ha tenido oportunidad de conocer durante los primeros tiempos de su estancia formativa en Europa[14]. Apoyado en citas de Delacroix y de Whistler, Zárraga argumenta:

> *Es preciso convencerse de que el arte: música, poesía, pintura, escultura, nada tiene que ver directamente con la naturaleza, sino que ésta es simplemente tema conductor sobre el cual el artista sinfoniza y harmoniza sus rimas y sus ritmos de notas, palabras, líneas y colores.*
> [...] *La fiebre naturalista que hoy domina en los pintores de España y tal vez en los de México, es la mitad del camino: es la documentación, es el estudio, el aprendizaje, pero no es la creación. Y a la creación hay que tender para dejar en los cuadros la visión de nuestro sueño.*
> [...] *Mi convicción actual es la busca de lo expresivo... El pintor tiene que decir un estado de su espíritu al que contemple su obra y los medios de expresión son la armonía y el ritmo que su línea, su color y su claroscuro sigan, por lo que es preciso que llegue al dominio absoluto de los medios de su arte; es decir: al estilo que es la intensificación de los medios expresivos. Y el pintor habrá dado un gran paso en su arte cuando el estudio definido y abstracto del dibujo le enseñe cómo la dirección de una línea puede sugerir una idea, y cuando tenga la convicción absoluta de que por variable que sea el efecto de los colores, cada uno de ellos tiene su carácter propio que está en relación con nuestros sentimientos*[15].

Y, luego de pasar revista al "acento propio" de determinados colores (el blanco y el negro, el amarillo, el rojo y el azul), concluye:

> *La perfecta autonomía individual es la característica de nuestros tiempos... Sírvanos la naturaleza para documentarnos, para poder elegir en ella los elementos que más respondan a nuestro reino interior. Procedamos como el poeta y como el músico, por una selección de ritmos y de harmonías, y llegaremos a pintar esa obra que está en todas partes y no está en ninguna*[16].

Me excuso por lo largo de la cita. Pero tengo para mí que el texto del joven pintor es un compendio de los ideales simbolistas[17], la noción del arte como "la expresión de un estado espiritual"; la naturaleza como mero punto de partida del trabajo creativo; la exigencia de labrarse un acendrado "estilo" personal como manifestación del propio "reino interior"; la experimentación con las potencialidades expresivas de línea, color y claroscuro, considerados en sí mismos y desligados del asunto al que sean aplicados; la interrelación de las artes en la persecución de un ideal expresivo análogo, y la postulación (implícita) de la música como el modelo por excelencia (nótese el vocabulario empleado: "sinfonizar", "armonía", "notas", "ritmos")[18].

En fin, basta con darle un repaso a la crítica contemporánea (la suscrita por comentaristas asiduos como José Juan Tablada y Ricardo Gómez Robelo, y por ocasionales *dilettanti* bien enterados como Alfonso Reyes, Alfonso Cravioto, Carlos González Peña y Jesús T. Acevedo), para constatar que las premisas estéticas del Simbolismo europeo, y el conocimiento de las obras de sus practicantes más representativos, estaban bien asimilados en el medio intelectual mexicano a principios del siglo XX[19].

Y lo propio ocurría en lo tocante a los asuntos tratados: es factible establecer un diálogo entre piezas originales de diversos artistas, tanto europeos y estadounidenses como mexicanos y latinoamericanos, que pondrían de manifiesto profundas afinidades compartidas, como resultado y expresión de una actitud análoga adoptada frente al arte y a la vida, que permeó diferentes latitudes y contextos hasta alcanzar un carácter plenamente transnacional. José Pierre ha acuñado al respecto el sugestivo término de "La Internacional Simbolista"[20], una cuestión sobre la que habremos de volver en el epílogo de este ensayo.

EL SIMBOLISMO Y SUS PROTAGONISTAS

¿Quiénes eran los mecenas que patrocinaron en México la producción de los pintores y escultores simbolistas, y qué imagen de sí mismos proyectaban éstos? No por azar, algunas de las obras que mejor nos ilustran al respecto giran en torno a la *Revista Moderna*, y se deben a su ilustrador más representativo.



Julio Ruelas. *Retrato de Jesús Luján* (1901). Óleo sobre lienzo, 175 x 140 cms. Museo Francisco Goitia-INBA, Zacatecas.

En efecto, Julio Ruelas nos ha dejado dos cuadros reveladores: el *Retrato de Jesús Luján* (1901) y *Entrada de don Jesús Luján a la Revista moderna* (1904)[21]. El primero, enmarcado en un soberbio alarde de áureos entrelaces, diseñado por el propio artista, y que parece prolongar la composición del cuadro en el ámbito del espectador, nos presenta al modelo como prototipo del *dandy* o "esteta", espiritual y refinado, a quien los modernistas tenían en mente como interlocutor ideal. Las estampas y el ejemplar abierto de la revista que están sobre la mesa, así como el lujo del mobiliario y de la ambientación, son indicio del exigente gusto "modernista" del retratado; pero la densa escena boscosa que le sirve de fondo, con un par de jinetes medievales que huyen sobresaltados ante la súbita aparición de un sátiro, no sólo es la expresión perfecta del mundo visual del pintor, sino que parece materializar también lo que está cruzando por la imaginación del ensimismado personaje.

La convivencia y mezcolanza de tiempos y espacios culturales diversos, como una estrategia para evadir la insatisfactoria realidad presente y que constituía uno de los rasgos iconográficos más reiterados en el primer momento del Simbolismo en México, se hace todavía más explícita en el segundo de los cuadros mencionados. En homenaje al mecenas generoso, que evocaba los fastos renacentistas, Ruelas imaginó una composición fantástica ("capricho al óleo", la designó Tablada)[22], con claros ecos de pinturas botticellianas y de tapices tardomedievales, donde la pandilla de colaboradores en pleno de la *Revista Moderna*, transfigurados en criaturas semibestiales mediante significativas metamorfosis y bajo el liderazgo de Valenzuela en figura de centauro, le dan la bienvenida al amigo millonario, un jinete en un magnífico unicornio. El pintor se autorretrató bajo la figura de un sátiro que pende ahorcado del árbol, poniendo así en evidencia su talante autodestructivo y su obsesión con la muerte.

La crítica (1907), uno de los aguafuertes que Ruelas trabajó en París, poco antes de morir, corrobora el talento del artista, que oscilaba entre lo terrorífico y lo grotesco y que le labró un nicho singular en el desarrollo y la difusión del Simbolismo de veta fantástica y sombría en México. Se trata de un autorretrato, cortado abruptamente a la altura del cuello, e impregnado por un sentimiento ambivalente de agonía y placer: un innoble monstruo, escarabajo humanizado de género incierto (lleva un sorbete o sombrero masculino pero al frente le brotan unas tetas enormes y luce coquetos ligueros en sus muslos), miope y armado de gruesos anteojos, le clava la lanceta de su aguijón en medio de la frente. Una multitud de apretadas curvas concéntricas emanan de la cabeza, arremolinándose hasta los límites del soporte, para transmitir (como en una suerte de reverberación que acaba por envolvernos) los efectos del tormento al que el artista está sometido. Se pone de manifiesto la voluntad de servirse de la línea y el claroscuro para intensificar, en términos puramente abstractos, la potencialidad expresiva de la composición.

NATURALEZA Y SIMBOLISMO

En opinión de Jean Clair, el Simbolismo constituye el último gran *estilo* aparecido en Europa, en el sentido que Meyer Schapiro le daba a este concepto. Se trataría del último movimiento artístico que pretendió dar una explicación coherente y comprensiva a la situación del ser humano en el cosmos[23].

Reformulando los principios de la *Naturphilosophie*, los simbolistas postulaban la estrecha interdependencia de todos los reinos de la naturaleza y la simbiosis con el ser humano: un universo recorrido por la misma energía biológica y obediente a un complejo sistema o red de *correspondencias*, que enlazaba y confería sentido a todos los fenómenos[24]. Contra la tendencia analítica disgregadora del cienticismo positivista, y la correlativa parcialización del conocimiento, el Simbolismo se aferraba a la noción del mundo como un inmenso "organismo" totalizador en que el hombre se refleja y reconoce. No por acaso, Wagner teorizará sobre la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total o síntesis de todas las artes, como el ideal a perseguir.

Clair señala tres estrategias que el Simbolismo adoptó, en su intento, final y desesperado, de restaurar los antiguos lazos "naturales" que el ser humano, como ente pensante, estableciera con el entorno. En primer lugar, con Wagner y Nietzsche, pretendió hacer una recapitulación monumental del legado mítico del ser humano: legado denso, fabuloso y legendario, erigido como una prueba de aquella interrelación unificadora. En segundo lugar, con los grandes sensualistas Baudelaire y Debussy, llevó a cabo la exploración de las correspondencias que, en la fisiología humana, son evidencia de la armonía predicable entre nuestros sentidos y el mundo exterior. Por último, se empeñó en la búsqueda de esos estados límites de la conciencia, en las fronteras entre lo normal y lo patológico, que ofrecen atisbos de lo que subyace en lo más íntimo de nuestro ser, llámese el espíritu, la mente o la imaginación[25].

La espiritualización del paisaje o el Edén recobrado

La estética simbolista concebía la naturaleza como el punto de partida para la expresión de una visión interior, que el artista hubiese intuido o "soñado" delante de aquélla, y que debía plasmar mediante los recursos visuales que le eran propios (línea, color, texturas), alejándose de una visión puramente "materialista" y externa. La pintura de paisaje fue uno de los géneros preferidos para dar cuerpo a estas nociones, al renunciar a la recreación meticulosa de planos y detalles de una localidad específica (lo habitual, como punto de partida, en la tradición "realista" de este género pictórico), para convertirse en una proyección de la espiritualidad del pintor, en una revelación de las fuerzas cósmicas o de cualquier otra noción o visión surgida en su interior. Son paisajes vistos al trasluz de una subjetividad, dotados a menudo de una cualidad onírica o visionaria y ajenos a un mero propósito descriptivo o narrativo, que demandan la respuesta del contemplador en términos de atmósfera y emotividad.

Ricardo Gómez Robelo, uno de nuestros jóvenes críticos mejor informados, legitimaba en sus notas periodísticas esta novedosa concepción del paisaje: "la obra de arte no es sino un estado de alma al que le prestan elementos expresivos las cosas exteriores"[26]. Concebía al verdadero artista como una suerte de vidente que, penetrando en las secretas armonías que la naturaleza posee en bruto, logra plasmarlas y hacérnolas perceptibles:

La naturaleza no tiene más fin que el de balbucear con incoherencia, ofreciendo vagas formas, para que el artista defina, descifre y perfeccione, encadenando al ritmo de su alma viva y vidente, las locas voces incompletas e inconscientes. Y allí donde el azar ha creado armonías, toca al artista revelar qué secreto las une, pues nada existe si no hay un ser que lo perciba y comprenda[27].

Los artistas genuinos, afirmaba, "...transforman la materia en idea, la idea en imagen"[28]. Abogaba por la formulación de un arte sintético e interpretativo, alejado de la meticulosidad enumerativa y la complejidad fatigosa. De allí, sus elogios a los paisajistas de nuevo cuño —como Enciso, Francisco de la Torre (1883-1943), Gonzalo Argüelles Bringas (1877-1942) y Joaquín Clausell (1866-1935)— que, con disciplina y dominio de los recursos expresivos, habían acertado a descifrar "algunos de los oráculos de la tierra", y a hacer perceptible "la esencia eterna y divina que se oculta en el universo"[29].

Tal vocación de *sintetismo* cuasi "profético" diferenciaba tajantemente los cuadros de estos pintores respecto del paisajismo decimonónico local de corte académico, cuyo prototipo por antonomasia era José María Velasco (1840-1912), que adquirió celebridad por sus minuciosas vistas del Valle de México, con los nevados conos volcánicos del Iztacíhuatl y el Popocatépetl proporcionando el horizonte de una planicie poblada de detalles[30]. Basta ver las sorprendentes versiones de estos mismos volcanes que, en el certamen de 1910, expusieron Adolfo Best Maugard (1891-1965) y Armando García Núñez (1883-1965) para percibir tal diferencia: la montaña nevada se alza como único motivo del paisaje, con apenas, si acaso, una leve indicación del terreno donde se desplanta. Y a menudo ni siquiera eso, produciéndose un perturbador efecto de flotación casi espectral, como el que logró Clausell en *La nube verde*.



Joaquín Clausell. *La nube verde*. Óleo sobre lienzo, 59 x 116 cms. Museo Nacional de Arte, México.

El propio Clausell, en su *Tríptico del Iztaccíhuatl*, nos proporciona un buen ejemplo de esas visiones del paisaje en que los artistas pretendían invocar o evocar, desde las conflictivas circunstancias de la modernidad urbana y no siempre sin tensiones, la nostálgica memoria de un perdido entorno paradisíaco o arcádico, en donde el ser humano convivía armoniosamente, sintonizado con los ritmos de una naturaleza benevolente y pródiga. Bajo las amplias y familiares curvas del Iztacíhuatl ("La mujer dormida", según la nomenclatura indígena) se desarrollan distintas actividades agrícolas: el labrado de la tierra, la recolección de la cosecha, la formación y acumulación de gavillas… En el primer término del tablero central, un variopinto grupo de niños y mujeres sugiere una suerte de triunfal paralelismo con la fecundidad de la tierra. Destaca en primerísimo plano un irregular segmento de círculo de color encarnado, rematado por un pedúnculo, y que semeja la parte superior de una descomunal manzana. Habida cuenta, además, de que el propio formato ternario comportaba añejas connotaciones religiosas, ¿sería posible leer este tríptico como la evocación simbólica de una gran Maternidad cósmica?

Las personificaciones alegóricas de la naturaleza

Como una variante de estas visiones paradisíacas, debemos incluir aquéllas en que el artista, retomando y actualizando una antigua tradición iconográfica, se propuso personificar mediante figuras femeninas de carácter alegórico, distintos aspectos del mundo natural, ya sea relativos a las fuerzas vitales (como la fecundidad o fertilidad), ya a los ciclos temporales (las horas del día, las estaciones del año), en correlación con la vida humana. La diferencia principal respecto a las obras precedentes residiría en el protagonismo visual asignado a tales figuras.

Me estoy refiriendo a obras como *Bugambilias* (c.1911), de Herrán o *La dádiva* (1910), de Zárraga. La primera nos produce la sensación de una energía primigenia y desbordada: hay una alegría voluptuosa y "salvaje" en el gesto y la actitud de la mujer figurada por Herrán, sobre un denso fondo rameado, echando hacia atrás la cabeza para aspirar la vida con fruición. El pintor ha recurrido a una franca erotización de la naturaleza, mediante una doble metáfora organicista, al enlazar a la mujer con el mundo vegetal en una suerte de florecimiento paralelo[31], y al subrayar la noción del placer carnal como fuente de vida, un tema igualmente afín al de los "despertares adolescentes", muy propios de la pintura simbolista[32].

No hay que olvidar, por lo demás, la condición efímera de la belleza floral y la posibilidad consecuente de aludir, dado el caso, a momentos ulteriores del ciclo vital (este es el origen del *topos* finisecular de "las tres edades", al que nos referiremos posteriormente). De allí la confrontación de sendas parejas de muchachas y ancianos pordioseros en *La dádiva*, de Zárraga, mediante la cual se subraya el contraste entre el esplendor de la vida y su caducidad, que es también promesa de renovación, como lo sugieren las connotaciones simbólico-religiosas de las uvas (asociadas con los ritos dionisíacos y con el culto de Deméter y la cíclica fertilidad de la tierra).



Ángel Zárraga. *La dádiva* (1910). Óleo sobre lienzo, 180 x 220 cms. Museo Nacional de Arte, México.

EL JARDÍN Y LA CIUDAD

Dentro del paisaje simbolista ocupan un papel importante dos subgéneros temáticos: la pintura de jardines y las vistas de ciudades; pero por lo regular ofrecen una alternativa no del todo positiva a la representación de la naturaleza en su crecimiento "libre". En especial, el tema de la ciudad presenta inflexiones iconográficas (y, en el fondo, morales) muy singulares.

Jardines modernistas: entre el artificio y la mortalidad

Es innegable la fascinación que los simbolistas experimentaron por los antiguos jardines asociados a las grandes residencias palaciegas, y que evocaban grandezas perdidas y en ruinas. A menudo estas visiones, afines a la aguda noción de fragilidad y caducidad de la vida y las obras humanas que caracteriza a la sensibilidad decadente, están asociadas a la presencia, explícita o implícita, de la muerte. Resulta ejemplar un dibujo de Roberto Montenegro titulado *Pórtico*, que representa justamente la entrada a un jardín poblado por un par de estatuas, a través de una reja enmarcada por pilares, en uno de los cuales está empotrada una calavera como siniestra advertencia[33]. Sin duda, la influencia de Paul Verlaine y sus evocaciones de un fantasmagórico mundo "galante", deambulando por jardines cortesanos en pleno abandono, matizó en buena medida el abordaje del tópico en las ilustraciones de nuestros modernistas. Sobresalen los trabajos dibujísticos y gráficos de Julio Ruelas en este campo iconográfico. No es insólito que incluyan la presencia de pierrots, arlequines y colombinas, como parte del universo dieciochesco recreado por Verlaine, cuya asimilación por los modernistas hispanoamericanos (encabezados por el nicaragüense Rubén Darío) fue contundente. Mas, sin duda, el ejemplo pictórico más misterioso y emotivo del motivo del jardín ominoso se debe a Germán Gedovius, cuyo *Paisaje romántico* se antoja una paráfrasis inspirada en alguna de las versiones de *La isla de la muerte* de Arnold Boecklin. Tenemos la impresión de aproximarnos a los dominios de Thanatos, luego de surcar aguas estancadas y sombrías e invitados, por la blanca y velada estatua que parece imponernos silencio, a trasponer el arco enflorado al final de la escalera de mármol.

Pero, como bien lo ha estudiado Lily Litvak para el caso español[34], los jardines significan también una muestra y celebración del artificio humano, capaz de imponer el orden de una belleza idealizada al caos de la naturaleza. Diego Rivera mostró un interés temprano por el tema, como puede constatarse en las vistas que, en 1904 y 1906, pintó de los jardines de La Castañeda (una antigua hacienda ubicada en las afueras de Mixcoac, un pueblo aledaño a la capital), y cuya composición se halla dominada por un sendero enarenado y flanqueado por setos que, con un vigoroso impulso perspectivo, se adentra en el jardín bajo la densa sombra de los árboles hacia una zona más abierta y fuertemente iluminada. El ordenamiento geometrizante de la naturaleza obedece a una alineación rigurosa, y no parece tolerar escape alguno. Ya durante sus años de aprendizaje en España, bajo la dirección de Eduardo Chicharro, Rivera pintó otros cuadros de este género, por ejemplo, *Jardín interior (El Pardo)*, de 1908, cuyas afinidades con las pinturas españolas de jardines (por ejemplo, los de Santiago Rusiñol) saltan a la vista.

Las ciudades desiertas

Mediante un conjunto de paisajes urbanos por lo regular desolados y sombríos, los simbolistas pusieron de manifiesto su conflictiva relación con el entorno moderno, su firme voluntad de transfiguración idealizadora y su anhelo de refugiarse en la evocación de un pasado preindustrial.

En el fondo hay una desconfianza en los logros reales del progreso tecnológico que, para la ideología burguesa dominante en el "fin de siglo", había llegado a convertirse en un artículo de fe colectiva. La visión finisecular del presente está presidida por el desencanto, por el malestar ante la civilización urbana avanzada, que crea un cruel sentimiento de incertidumbre, de indecisión entre el pasado y el futuro, una suerte de grieta liminal que llevará incluso a plantearse la noción del ocaso de la cultura: la "decadencia de Occidente" es uno de los *topoi* de la época, que Oswald Spengler acabará por recoger y teorizar.

Prevalece, entre los simbolistas, una sensación de extrañamiento y alienación ante la cultura urbana y burguesa, autocomplaciente y satisfecha. La ciudad es vista como algo artificial, opuesto a la "verdad" raigal de lo agrario[35]. No por acaso, como ya queda dicho, este movimiento de nostálgico repliegue (más cerebral que práctico, y siempre en la órbita del escepticismo y el desaliento de la modernidad), coincide con el entusiasmo revalorativo de los mitos de antaño y con una resignificación de las experiencias religiosas de todo signo.

Durante su primera estancia en Europa, a principios del siglo XX, Roberto Montenegro pintó un cuadro muy característico del talante con que los simbolistas abordaron el tema de la ciudad contemporánea: una vista distante, transfigurada por los prestigios de la noche y de la niebla, capaces de borrar todo rasgo de singularidad identificadora. *Ciudad en brumas* (*Nocturno*) es una composición hecha a base de manchas y reflejos, con algún ocasional destello "artificial" despojado de peligrosidad: un poema de tonos y colores restringidos, pleno de resonancias musicales, a la manera de Whistler[36].

Pero, más que las ciudades "tentaculares" y febriles, energizadas por la industria y el comercio contemporáneos, la sensibilidad fin de siglo se gozó en evocar el ritmo desmayado y monótono de las viejas ciudades dejadas al margen del flujo modernizador. Los artistas mexicanos, durante sus temporadas de estudio en el viejo continente, asimilaron el tópico de la "ciudad muerta" y anclada en el pasado. Y luego, al regresar al país, reinterpretaron esta idea en sus propias versiones del paisaje urbano local.

Diego Rivera pagó su tributo al prestigio simbólico de ciudades como Brujas, Toledo y Ávila. *La casa sobre el puente* (1909) es un cuadro de gran formato, imbuido de la fascinación finisecular por *Brujas, la muerta* (título de una célebre novela que Georges Rodenbach publicara en 1892, y que consagró el culto a aquella ciudad antañona y medio abandonada, silenciosa y mística, ratificado luego en la plástica por pintores como Khnopff y Degouve de Nuncques); fue realizado luego de un viaje que hizo Rivera en octubre de 1909. El motivo que escogió fue una de las fachadas de la antigua Casa Arents (hoy Museo Brangwyn), construida sobre el Canal Reie, a la altura del palacio Gruuthuse, cuyas gárgolas desaguan sobre el canal y cuya fachada tardomedieval cierra la composición por el flanco izquierdo. Como lo advierte Ramón Favela,

> *el cuadro hace pensar en el gusto de los pintores simbolistas por las grandes mansiones consumidas por el tiempo y vencidas por la naturaleza, que aún siguen en pie temerosas de esas fuerzas o en consonancia con ellas, como la desgarradora pintura de Edvard Munch* La enredadera roja *(1893)... o* La maison rouge, *ou* La maison aveugle *(1892) del simbolista belga-francés William Degouve de Nuncques*[37].

El gusto finisecular por lo informe se trasluce en los manchones y chorros de pintura, encuadrados por el rigor geométrico de las viejas arquitecturas; semejante desmaterialización cromática tiene por objeto sugerir la fluidez de las aguas del canal y los reflejos movedizos en su superficie (un tema que le atrajo particularmente a Rivera en aquella temporada de aprendizaje); pero también, no sé qué perturbador misterio oculto en sus profundidades.



Diego Rivera. *La casa sobre el puente* (1909). Óleo sobre lienzo, 146 x 140 cms. Museo Nacional de Arte, México.

EL ARTE COMO RITMO Y ARMONÍA: LA EXPERIENCIA MUSICAL COMO IDEAL ESTÉTICO

En el pensamiento estético simbolista, la experiencia musical tuvo una importancia central, no sólo en términos de los asuntos provistos por la ópera y otros géneros musicales, sino por el fomento de estrategias no narrativas, cuya elocuencia derivaba de la utilización autónoma de los recursos técnicos y formales. En el caso de la plástica, los artistas se dieron a la tarea de explorar la expresividad de la línea, del color, de los elementos compositivos en sí, y de sus combinaciones, repeticiones y contrastes sobre la superficie pictórica, haciendo relativa abstracción del asunto representado.

Sin duda, la experiencia de percibir la realidad como un devenir ininterrumpido (con la persistente evolución de la subjetividad operando a manera de íntima y reiterada constatación), acabó por darle al mundo la apariencia de algo efímero y sin sustancia, "hecho sólo de colores, formas y sonidos. La realidad está en perpetuo flujo, cambia sus colores como un camaleón", según lo expresara el científico Ernst Mach[38]. Semejante experiencia de la modernidad le sirvió de fundamento a Henri Bergson para sus especulaciones filosóficas; tampoco le había sido ajena, previamente, a Schopenhauer.

Tengo para mí que la renovada importancia que los simbolistas le asignaron a la musicalidad de la línea y el color por *sí mismos*, como algo que fluye y se transforma constantemente, tiene su correlato con esta percepción de una modernidad "movediza"[39]. Por lo demás, las reflexiones de Zárraga, transcritas más arriba, acerca de las inquietudes y prioridades impuestas por la estética moderna y el pertinaz recurso a términos extraídos del léxico musical, vuelven ocioso insistir en el asunto.

Hay ejemplos mexicanos de obras directamente ligadas con asuntos musicales, como la serie de dibujos que Montenegro dedicó a *Nijinsky*, encarnando sus personajes dancísticos más connotados. O bien, una escultura de Enrique Guerra, *El sueño de Sulamita* (1904), inspirada en *El cantar de los cantares* y que representa el tránsito de Sulamita, del sueño a la vigilia, al escuchar el amoroso reclamo nocturno del Esposo visualizado mediante un concierto angélico con cítara y flauta. La profusión de curvas y la fluidez de contornos con que están resueltas las figuras cargan de voluptuosidad la composición, muy a tono con el talante del poema bíblico.



Roberto Montenegro (ilustrador). Manuel De la Parra. *Visiones lejanas. Momentos musicales*. México, Talleres tipográficos del "Diario oficial", 1924. Colección MLR.

Pero hay obras despojadas de toda referencia anecdótica y que se gozan en la musicalidad abstracta de su disposición figurativa y colorística, *panneaux décoratifs* sincronizados al gusto de los tiempos y cuya práctica se prolongaría hasta los inicios de los años veinte. Tanto Gedovius, como Herrán y Montenegro pintaron cuadros de colorido rutilante y denso diseño compositivo, con un contenido narrativo atenuado o nulo, que podrían ser calificados como ejercicios de musicalidad plástica.

EL RENACIMIENTO MÍSTICO: DIMENSIONES SUBJETIVAS DE LA TRASCENDENCIA

Ya se ha aludido, páginas arriba, a las inquietudes trascendentales del fin de siglo, el afán de búsqueda de nuevas certidumbres que viniesen a colmar el vaciamiento metafísico del cosmos operado por el positivismo y el materialismo. Más que de las expresiones ortodoxas de una religión tradicional, puesta en crisis por la adopción de las premisas conceptuales de la modernidad, se trata de manifestaciones personalizadas de distintas formas de espiritualidad. Comprenden, desde las reinterpretaciones subjetivas y a menudo sorprendentes del santoral y los símbolos del cristianismo (no pocas veces desde una óptica completamente "heterodoxa", e incluso "satánica"), hasta las exploraciones de los misticismos orientales y, sobre todo, de las ricas tradiciones del esoterismo. Es la época en que se difunde y adopta con entusiasmo las doctrinas teosóficas y se resignifica la masonería en sus facetas simbólico-filosóficas.

Bajo distintos principios y formas, los simbolistas intentaron expresar la visión de un dominio sagrado, invisible, impalpable y eterno, más allá de la experiencia limitante de lo sensorial, de la circunscripción a la materia como única certidumbre; pero, más que nada, de la normatividad impuesta por la religión institucionalizada. Intentaron restituirle al arte su función de instrumento de mediación y reenlace (*religare, religio*) con un orden trascendente. Al mismo tiempo, se advierte en todos sus esfuerzos un sentimiento subyacente de futilidad y de frustración. Édouard Schuré, en su introducción a uno de los libros de cabecera de los años simbolistas, *Los grandes iniciados*, advertía: "Jamás tuvo el alma humana un sentimiento más profundo de la insuficiencia, de la miseria, de la irrealidad de su vida presente; jamás aspiró de más ardiente modo a lo invisible del más allá, sin llegar a creer en su existencia"[40].

Sin lugar a dudas, las premisas conceptuales y visuales del credo católico en que los artistas mexicanos se habían formado, afectaron la forma expresiva e identitaria que su producción adoptó. No debe sorprender que, entre las primeras expresiones simbolistas en México, el conflicto con la fe tradicional y la entronización de la duda haya dado tema a varias obras, tanto literarias como plásticas. Un caso de entrecruce entre poesía y arte lo proporciona el busto de *El beato Calasanz*, trabajado por Jesús Contreras a mediados de los años 90 como su interpretación personal a un texto de Justo Sierra acerca de la pérdida de la fe en el trance mismo de la muerte. O bien, las ilustraciones de Julio Ruelas a textos de Jesús Valenzuela y de Amado Nervo, como *Piedad* e *Implacable*, respectivamente. Con este par de imágenes, Ruelas da inicio a la subversión iconográfica de la figura de Cristo, cargando de sexualidad la representación del hombre en la cruz[41], en un rumbo análogo al establecido por el belga Félicien Rops (por ejemplo, en su serie *Les diaboliques*). La comprobada admiración de Ruelas por los trabajos de Rops nos explica, en buena medida, la profusión de asuntos satánicos en el largo catálogo de sus colaboraciones gráficas para la *Revista Moderna*, pobladas de íncubos y súcubos y toda la caterva de quimeras que forman la parafernalia "oscura" del Simbolismo europeo. Una inclinación compartida por el grupo modernista de la primera hora: advirtamos que, entre las razones que a la postre llevaron a la fundación de aquella revista, está el de las medidas represivas que suscitó, a finales de 1892, la publicación de un poema erótico y "blasfemo" de Tablada, "Misa negra", en la sección literaria del periódico *El país*[42].



Gabriel Fernández Ledesma (ilustrador). *Nervo. Selección breve de sus poesías*. México, Talleres tipográficos de "La Helvetia", 1919.

VAGVEDADES...

Como pupilas de muertos
de luz sobrenatural,
brillan los focos en los desiertos
laberintos del arrabal.

El te canta en la tetera;
fuego dentro, hielo fuera,
que resbala por la vidriera.

Paso llegan ó sonoras,
resonando turbadoras,
las procesiones de las horas.

Julio Ruelas (ilustrador). Amado Nervo. *Los jardines interiores*. México, Imp. Sucs. de F. Díaz de León, 1904. Colección MLR.

Por lo demás, el espíritu de "profanación" y el entrevero de misticismo y sensualidad es una constante que recorre nuestra literatura (de Tablada a Efrén Rebolledo y Ramón López Velarde) tanto como nuestra plástica finiseculares. Una buena muestra la tenemos en el así llamado *Desnudo barroco*, de Gedovius y en el *Exvoto* o *San Sebastián*, (1910), de Zárraga. Sabemos que el primero es un "cuadro de arreglo" pintado en el taller del artista, quien tenía acumulados allí un par de columnas salomónicas y otros fragmentos de retablos de madera dorada. Gedovius colocó a la modelo yacente sobre un lecho paralelo al plano pictórico, delante de aquel fondo de áureos despojos. Pero, a decir verdad, la impresión que tenemos es la de una mujer desnuda tendida sobre un altar, en una suerte de transgresor ritual amoroso que no deja de evocarnos algunas estrofas del mencionado poema de Tablada ("¡Noche de sábado! En tu alcoba/ flota un perfume de incensario,/ el oro brilla y la caoba/ tiene penumbras de santuario"). Contribuyen a resaltar el erotismo de la escena elementos como el velo



Germán Gedovius. *Desnudo barroco (Desnudo recostado)* (1910). Óleo sobre lienzo, 116 x 206 cms. Museo Nacional de Arte, México.

Ángel Zárraga. *Ex voto* o *Martirio de San Sebastián* (1910-1912). Óleo sobre lienzo, 185 x 134.5 cms. Museo Nacional de Arte, México.



transparente que ondula a lo largo del cuerpo femenino, como en una dilatada caricia, y la calidez del color multiplicado en el derroche de las rosas esparcidas en torno de la Venus ("Quiero en las gradas de tu lecho/ doblar temblando la rodilla.../Y celebrar ferviente y mudo,/ sobre tu cuerpo seductor/ lleno de esencias y desnudo,/ la Misa negra de mi amor!").

La adoración "ferviente y muda" de la belleza, cualquiera que sea su género, da asunto al *Ex voto* de Zárraga. El "cuerpo seductor", lánguido y sinuoso del adolescente remite a la tradicional imagen de San Sebastián, capitán de la guardia del emperador Diocleciano, amarrado a una columna o tronco de árbol y asaeteado, como castigo por haberse hecho cristiano y ayudar a sus correligionarios encarcelados; por su parte, la mujer vestida de terciopelo negro y puesta de hinojos a sus pies, como una antigua donante, evoca la segunda parte de esta leyenda hagiográfica, con la figura de la viuda Irene, quien encuentra aún vivo al santo martirizado y lo cura de sus heridas. Con arreglo al gusto modernista, la mujer lleva un atuendo contemporáneo, produciéndose así un típico cruzamiento de tiempos y culturas, subrayado por el tratamiento acentuadamente bidimensional de figuras y fondo, que le da a la imagen una ambigüedad perturbadora y fascinante, e invita a lecturas disímbolas[43]. Una de las posibles tiene que ver con la exaltación del amor carnal a la categoría de lo divino, mediante una transfiguración idealizadora que sublima la evidencia sensorial hasta convertirla en experiencia mística: la dimensión espiritual de la unión amorosa, ya no desligada de los sentidos, sino nuevamente interconectada, *religada*[44]. La perfección física es recobrada como imagen reverencial de un mundo superior.

Un entrecruce de culturas religiosas de signo muy diferente es el que llevó a cabo Herrán en el tablero central de su inconcluso tríptico *Nuestros dioses* (1914-1918). La idea del artista era construir una imagen visual del mestizaje, como rasgo de identidad de la nación mexicana —o, como entonces solía decirse, del "alma nacional"—. Imaginó, para ello, una doble procesión de adoradores, indígenas y españoles, que acudía por ambos lados portando ofrendas y entonando preces ante la imagen convergente de sus respectivas deidades. Inventó, pues, un ícono central logradísimo en donde un sangrante Cristo barroco (muy afín al que pintó Ignacio Zuloaga en *El Cristo de la sangre*, 1911) se funde con la aterradora mole pétrea de la Coatlicue, diosa azteca de la tierra, asociada con la vida y la muerte, y devoradora de pecados. La agudeza conceptual corre aquí parejas con la exquisita destreza dibujística y compositiva, dando origen a una de las cumbres del simbolismo mexicano.

La obra inconclusa de Herrán (destinada a ornar un muro del Teatro Nacional, entonces en proceso de construcción) nos remite a una de las tareas artísticas que pueden ser relacionadas con el reavivamiento finisecular de lo religioso, a saber, la recuperación del antiguo formato del tríptico, originalmente asociado al altar en la liturgia católica. Ya puramente escultóricos o pictóricos, ya combinando ambas artes, los trípticos (o polípticos) que adornaban altares y capillas de las iglesias tardomedievales y renacentistas permitían la convivencia, visual y conceptual, de distintos personajes y episodios sagrados en complejas narrativas espaciotemporales.

REINVENTANDO LAS MITOLOGÍAS

El subjetivismo interpretativo propio de la modernidad finisecular se extendió al vasto campo de las tradiciones literarias, produciéndose versiones novedosas y sorprendentes de las iconografías convencionales, en una época en que las artes plásticas estuvieron profundamente impregnadas de literatura.

Hubo un interés particular en hacer nuevos usos y lecturas del gran legado mítico universal. Pero, a contracorriente de la lectura académica, literal y arqueologizante, los simbolistas percibieron que el atractivo de los antiguos mitos radicaba en su honda resonancia psíquica. Se exploró, pues, su capacidad para evocar visiones personales en las que afloraban nostalgias y deseos yacentes en los fondos de la conciencia, otorgándole así consistencia representativa a los grandes impulsos, pasiones y enigmas que han pautado el desenvolvimiento de la existencia humana a través de los siglos: las apetencias y aspiraciones de toda índole, el enfrentamiento con el destino, la experiencia de la muerte.

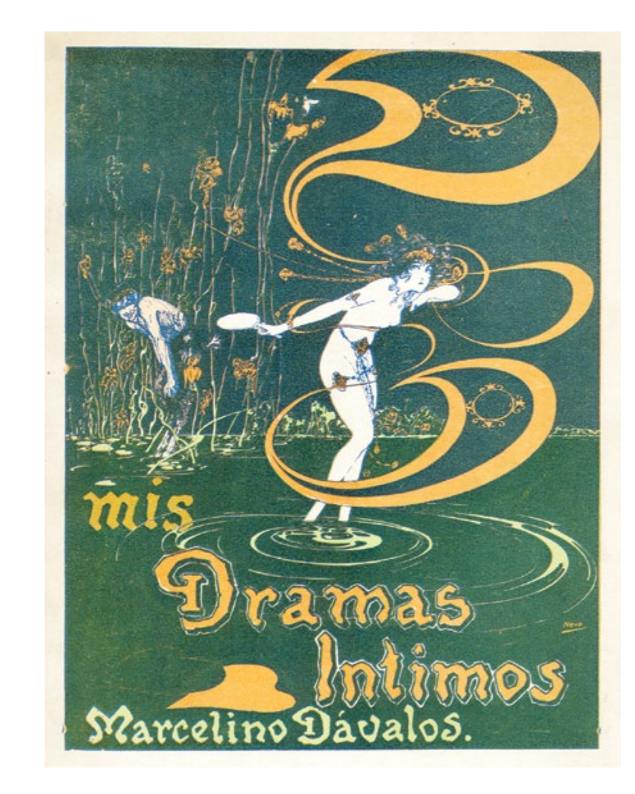
Se redescubrió y calibró, pues, la portentosa novedad de lo antiguo, su perpetua recurrencia, lo que dio pie al planteamiento de una visión transhistórica y cíclica del tiempo humano, una idea propugnada justamente por Wagner[45]. Es, pues, otra de las formas que adoptó la voluntad de "repoetización" del mundo, característica de la cultura finisecular.

Igual que a Puvis de Chavannes, a Alberto Fuster le interesaba evocar los vínculos entre naturaleza y arte, y se complacía en evocar una Arcadia rediviva, poblada con figuras a un tiempo antiguas y modernas, reimpulsando el género pictórico del idilio pastoral, a la vez sofisticado y llano, pleno de resonancias cultas bajo una aparente rusticidad elemental. En "*Ensueño*" (un título que no es el original), Fuster se autorretrató en un paisaje campestre, a guisa de un moderno Paris, asediado por las ofertas de Juno, Minerva y Afrodita para que les otorgue el galardón reservado a la máxima belleza. Pero, significativamente, el artista cierra los ojos al soborno y, ensimismado, pareciera atender sólo a sus voces interiores.

Entre las distintas tradiciones mitológicas revisitadas por el simbolismo, ocupan un lugar preponderante tanto las pertenecientes al mundo grecolatino como las de la Edad Media y los pueblos nórdicos; pero hay que añadir también las aportaciones del oriente, cercano y lejano. Y, para el caso mexicano, en especial de 1910 en adelante, no faltaron alusiones al legendario pasado prehispánico.

La renovación interpretativa de figuras y asuntos inspirados en las letras clásicas, ya no estuvo restringida preferentemente a su dimensión "apolínea" sino también, y muy particularmente, a la "dionisíaca", en una época imbuída del pensamiento de Nietzsche. Acaso en este rubro ningún artista mexicano puede competir con la representatividad de Julio Ruelas, totalmente poseído por el entusiasmo "pánico" difundido en los círculos germánicos en las postrimerías del siglo XIX. Él fue, entre nosotros, el artista que con mayor asiduidad y vigor recreó el culto a Pan, el sátiro con cuernos y patas de chivo, símbolo del erotismo viril, como una invocación de los excesos de una naturaleza desbordada en su fecundidad. No por acaso, como ya queda dicho, los modernistas calificaban de "faunalias" los desahogos orgiásticos que regularmente se concedían, y a los que nuestro pintor asistía como partícipe un tanto distante[46]. El universo visual de Ruelas está poblado por faunos o sátiros y satiresas (él mismo se retrató con rasgos faunescos, como puede verse en la *Entrada de don Jesús Luján a la Revista moderna*); pero también por centauros y centauresas, tritones y sirenas, y todo el elenco de "monstruos de doble naturaleza"[47], que en el mundo pagano y dionisíaco encarnaban la terrible energía telúrica en sus manifestaciones primigenias, instintivas e irracionales: una caterva de criaturas salvajes, a la vez destructivas y vitales.

Junto a la reinterpretación de los mitos clásicos, abundaron las referencias a los mitos nórdicos y medievales, ya revalorados por el Romanticismo y recreados por Wagner, una de las figuras señeras ("faros", diría Baudelaire) de la época. Se propició así la difusión de una "estética de lo nebuloso" frente a la proverbial (pero ya cuestionada) transparencia mediterránea. De nuevo Ruelas fue la figura rectora en este campo iconográfico, en decenas de sus ilustraciones para la *Revista Moderna*, y en

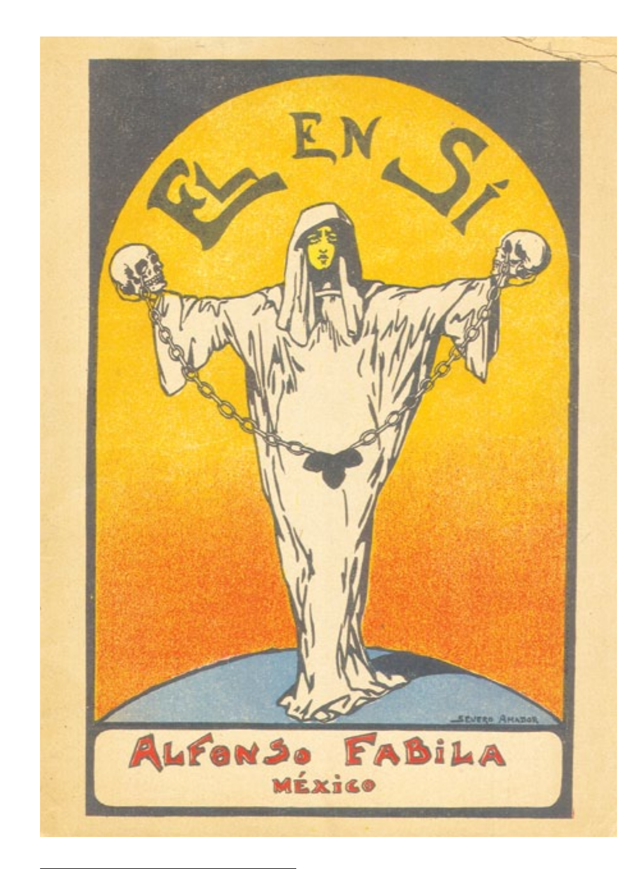


Carlos Neve (ilustrador). Marcelino Dávalos. *Mis dramas íntimos*. México, Dirección General de Educación Pública, 1917. Colección MLR.

Ernesto García Cabral (ilustrador). Alfonso Camín. *Alabastros.* México, Librería Española, 1919. Colección MLR.

algunos de sus grabados y pinturas, donde fue construyendo un mundo caballeresco, con trovadores, cruzados y caballeros andantes, castillos roqueños y bosques tupidos, propicios a apariciones súbitas aptas de suscitar efectos sobrecogedores (un recurso narrativo y expresivo aprendido en la pintura de Arnold Boecklin)[48]. Así ocurre en el tapiz que sirve de fondo al *Retrato de Jesús Luján*, enmarcado en un ambiente de confort y elegancia absolutamente moderno.

Pero la literatura europea "moderna", de Dante y Shakespeare a Baudelaire, Verlaine, Wilde y Mirbeau, suministró igualmente muchos otros asuntos a la plástica finisecular, lo mismo en Europa que en México: así lo atestiguan Ruelas y Montenegro. Como lo hizo también la producción literaria nacional, habida cuenta de la estrecha relación amistosa y profesional entre los



Severo Amador (ilustrador). Alfonso Fabila. *El en sí.* Toluca, Ediciones "Nosotros", 1922. Colección MLR.

hombres de letras y los artistas plásticos, quienes se encargaron de ilustrarles las revistas y los libros que daban a la imprenta. Hay que advertir, con todo, que en la mayoría de los casos se trata de una colaboración que trasciende la categoría de mera "ilustración", e implica una compleja relación entre textos e imágenes, al ser concebidas éstas como reinterpretaciones visuales de carácter muy personal, aportando una "plusvalía" que rebasa y complementa la invención del poeta.

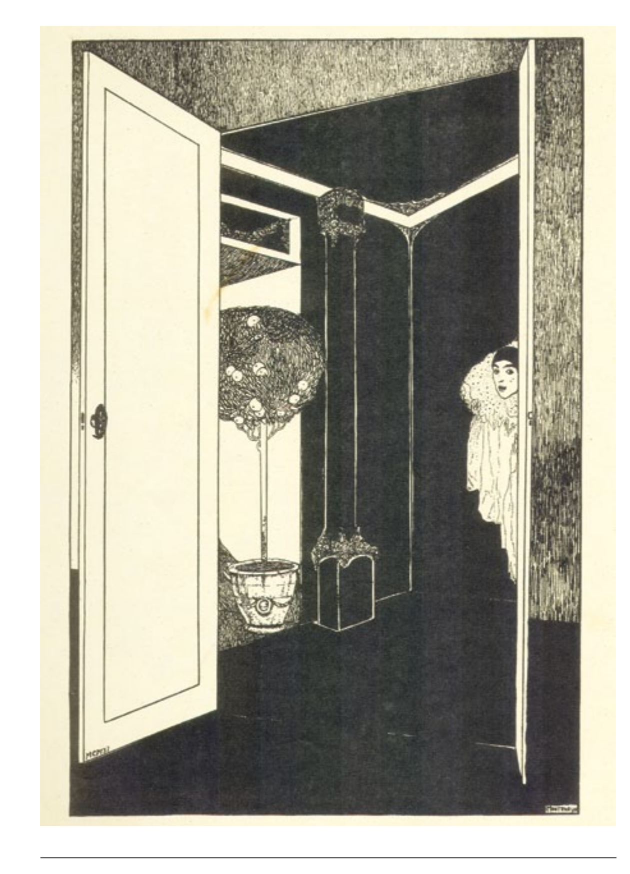
Como ya queda dicho, una buena proporción de estas imágenes están dedicadas a la representación de monstruos y quimeras de toda laya, reveladoras del lado tenebroso de la imaginación fin de siglo, fascinada por lo prohibido y lo maldito, que redescubrió la íntima relación entre dolor y placer y llegó a postular una exasperada y cerebral "estética de la crueldad".

LA VISIÓN DECADENTISTA DE LA CONDICIÓN HUMANA

El *Autorretrato con calavera* (c.1918), de Saturnino Herrán, es una buena imagen para hacer referencia al trágico sentimiento de la vida que los simbolistas compartieron. Es un dibujo de un despojamiento absoluto: sobre el fondo blanco resaltan en primer término los contornos del rostro del artista, recalcados por un trazo firme; está captado de tres cuartos a la izquierda y de la mandíbula para arriba, lo que le da un extraño aspecto de decapitado. La nota siniestra se hace más insistente con el surgimiento de una calavera detrás de la cabeza del pintor, vista frontalmente y en forma parcial, en una posición que nos produce la impresión de estar hablándole al oído. El joven artista nos mira directamente, pero su expresión no revela asombro ni terror. La composición presenta afinidades obvias con el célebre *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872), de Böecklin.

Montenegro, en *La crainte* (uno de los *Vingt dessins* del álbum publicado en París en 1910), asoció las referencias a los personajes de la *Commedia dell'arte* como una de las posibles encarnaciones del artista moderno (pensemos en el Picasso *azul* y *rosa*, así como en Ruelas) con el sentimiento de alienación y malestar propio de la civilización contemporánea: una figura arlequinesca se asoma al exterior de la imagen (es decir, al mundo que los espectadores habitamos), medio ocultándose tras de la puerta de una habitación vista al sesgo, y cuyo piso y la mayor parte de cuyas paredes no son más que una mancha negra indiferenciada que niegan toda idea de apoyo. De allí la sensación de miedo, que el título nombra explícitamente.

En última instancia, lo que estas composiciones ponen en evidencia es la compleja y ambigua visión de la existencia humana, propia de la sensibilidad decadentista, y el intento de los



Roberto Montenegro. *La crainte.* Del álbum *Vingt dessins de R. Montenegro.* Con prólogo de Henri de Rénier. París, 1910. Ejemplar Nº 36 firmado por el autor de una tirada de 50 ejemplares sobre papel imperial de Japón. Dedicado a Carlos Noel. Colección MLR.

artistas por abarcar y fundir las aparentes contradicciones que la rigen: vida-muerte, placer-dolor, materia-espíritu... En buena medida, semejante visión fue el resultado de una exploración en profundidad, desde una perspectiva agnosticista, o cuando menos escéptica, de aquellas preguntas fundamentales que dieron asunto y título a un célebre tríptico de Gauguin: *¿De dónde venimos, qué somos, a dónde vamos?* (1897). Planteadas desde las circunstancias de la modernidad, y habiendo cortado amarras con las certidumbres del pasado, los simbolistas se asomaron a las zonas oscuras e inexploradas de la interioridad psicológica, en donde Eros y Thanatos entran en juego y entablan complejas relaciones.

El reino interior

El carácter introspectivo, intimista y subjetivo de la sensibilidad "fin de siglo" dejó una marca tangible en la iconografía simbolista, poblada por una legión de figuras pensativas, ensimismadas o soñadoras, solitarias y silenciosas. No importa que se trate de retratos o de personificaciones alegorizantes.

Un ejemplo sobresaliente es el *Retrato de Angelina Beloff* (1910), de Diego Rivera. El artista había conocido en 1909 a esta joven pintora rusa, esbelta y rubia, que estudiaba en París con Hermen Anglada Camarasa, y con quien el mexicano viajaría a Brujas en octubre de aquel año. Pocos meses después la convertiría en su amante y musa. El delicado trasunto que le pintó (una de sus obras más acusadamente simbolistas), está plagado de referencias a variados modelos artísticos, desde los retratos de los prerrafaelistas ingleses, a los de Fernand Knopff, operando sobre una alusión de base: *La Gioconda*, de Leonardo, "venerada por Rivera en el Louvre"[49], y uno de los íconos fundamentales del simbolismo finisecular, consagrado por Walter Pater en *El Renacimiento* (1873)[50]. En el misterioso paisaje fluvial que le sirve de fondo a la modelo, Ramón Favela encuentra, además, "alusiones al romántico encuentro de Diego y Angelina en los Países Bajos, al Valle del Sena que discurre lento y sinuoso, a la Ile de France...", tanto como a ciertas cualidades tonales propias de la pintura de Puvis de Chavannes. "El cuadro rezuma un silencio, una melancolía, replegados, interiores; sentimientos que nos transmiten la mirada abstraída y la actitud reflexiva de la figura, monumental, aislada"[51].

Versiones "mexicanizadas" de esta vertiente las hallamos en obras como *La raza dormida*, de Herrán, un sugerente "nocturno" dibujado al carbón, que representa a un par de indígenas sentados en la tierra, durmiendo bajo un cielo estrellado. Los collares, pulseras y adornos que llevan, por sus connotaciones prehispánicas, los sitúa en una vaga zona del pasado, absortos y ensimismados en un mundo al que nos está vedado asomarnos.

La mujer fatal y sus encarnaciones

Walter Pater hizo una lectura sorprendente de *La Gioconda*, muy reveladora de lo que sería la visión finisecular de la mujer:

> *Es más vieja que las rocas entre las cuales se sienta; como el vampiro, ha estado muerta muchas veces y conoce el secreto de la tumba, ha descendido a mares profundos y conserva en torno de ella su luz mortecina... Podría considerarse a Monna Lisa como la encarnación del sueño antiguo y como el símbolo de la idea moderna*[52].

En la mujer parecía subyacer un misterio insondable; y el peligro de ser "devorado" por ella convivía en el hombre con la fascinación por su belleza. Crueldad y belleza es otro de esos binomios paradójicos a los que la sensibilidad finisecular fue tan proclive. Uno de los arquetipos mayores fue justamente la figura de la mujer como dominadora inmisericorde, que somete al hombre bajo su imperio. *La belle dame sans merci*: peligrosa siempre y, en muchas ocasiones, letal. Ya se la caracterice como "mujer-vampiro" o "mujer-serpiente", como esfinge o arpía, será siempre la *femme fatale*: la "mujer de fuego" opuesta a la "novia de nieve", desmaterializada e intangible, que fue su contrafigura cultural[53].

La "mujer fatal" conoció entonces múltiples encarnaciones, desde las asociadas a figuras bíblicas (como Salomé y Judith) o a mitos mediterráneos (Elena de Troya, Circe), hasta las de apariencia y frecuentación cotidianas, pero no menos seductoras y dominantes. Ruelas fue el artista que más contribuyó a su aclimatación en la iconósfera mexicana, ya en las páginas de la *Revista Moderna*, ya en sus estampas y pinturas. *La domadora* (1897), un cuadro inspirado en Rops (*Pornokrates*), representa a una "cortesana" desnuda, enfundada en medias y guantes negros y tocada con un sombrero *canotier*, que látigo en mano orquesta el movimiento perpetuo, en torno suyo, de un cerdo con un simio trepado en el lomo: una imagen perfecta de la

dominatrix, en versión "fin de siglo", y de la "algolagnia" que permeaba el erotismo de la época. Como Lily Litvak advierte: "Incontables obras de aquellos años revelan un eros de rostro cruel, y la pertinencia de un placer obtenido por la degradación y el sufrimiento"[54].

La mujer que asesina valiéndose de sus encantos aparece en una de las ilustraciones a "La bella Otero", un poema que Tablada le dedicó a la célebre bailarina y *grande horizontale*, de origen español, que hacía estragos en el París galante[55]. Del cuerpo de la Otero volando por los aires ("Arcángel, loba, princesa, lumia, súcubo, estrella!"), se desprenden numerosas caudas que la atan con las órbitas desencajadas de una porción de esqueletos, congregados a sus pies a manera de séquito fúnebre. Ostenta en todo su vigor la exuberancia animal de las mujeres dominadoras, tal como Ruelas las concebía: el magnetismo sensual emana de sus ojos, de su larga cabellera y, sobre todo, de entre sus faldas como una fuerza materializada y visible, incontrastable y mortal. Aquí tenemos un ejemplo patente del poder seductor de la cabellera femenina, otro de los *topoi* literarios y visuales de la época[56].

Por último, en la viñeta de "Lirio", un poema de Manuel Machado[57], el dibujante zacatecano nos ha dejado una imagen representativa del temor decadentista al abrazo letal que esclavizaba al hombre, preso en las redes femeninas y sometiendo su "razón" a las oscuras fuerzas del "instinto". Una imagen emblemática de la cultura, que el hombre representa, retrogradando ante la naturaleza, simbolizada por la mujer[58]. Aquí, los laberintos lineales que semejan disolver las formas tienen un propósito desmaterializador, restándoles individualidad y sometiéndolas a una suerte de simbólica fusión con el magma indeciso de la vida telúrica. Los amantes recostados (Gerineldos y la reina), compenetrados al máximo, han comenzado a perder autonomía y a enlazarse con el mundo vegetal circundante: son ya parte del remolino de raíces que dan sustento a los árboles.

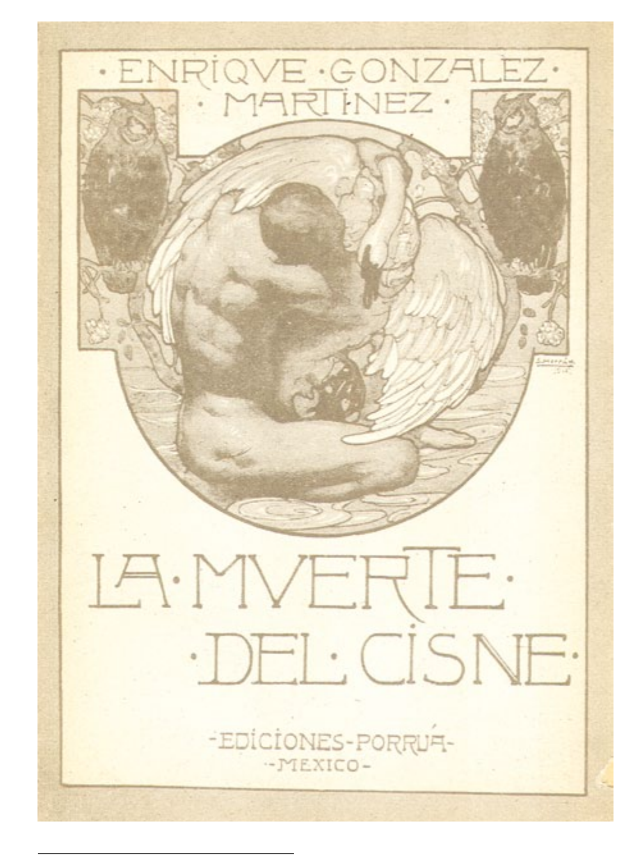
El temor masculino a perder sus atributos genéricos se expresó en la obsesiva multiplicación de cabezas de hombres degollados, un motivo visual que prolifera en las ilustraciones de Ruelas. El vehículo narrativo más popular para esta iconografía fue la leyenda bíblica de Salomé (con muy precario apoyo escritural): Salomé, la destructora por un Eros desbordado, fue una figura desarrollada en la literatura por Flaubert y por Wilde, e interpretada visualmente por Gustave Moreau (comentado a su vez por J.K. Huysmans), con una larga descendencia en Klimt, Klinger, Beardsley... Tanto Ruelas como Montenegro dedicaron estampas a la figura de Salomé.

Lo que resulta más interesante, como algo peculiar del modernismo hispanoamericano, es la interpretación o trasvase regionalista de este prototipo iconográfico acuñado en la Europa finisecular. Acaso la versión más lograda e impactante se encuentra en las diversas encarnaciones que esta figura tópica experimentó en manos de Saturnino Herrán, durante la segunda década del siglo XX. *El jarabe* (1913) es una de las visiones más explícitas del poderío incontrastable de una feminidad feroz, que se complace en hacer del hombre un auténtico pelele. Más sorprendente aún resulta *Tehuana* (1914), un "cuadro de arreglo" con la esposa del artista como modelo: una mujer de aspecto virilizado y avasallador, cubierta con las coloridas galas del traje regional del istmo de Tehuantepec, en Oaxaca, cuya prenda más espectacular es un amplísimo y vaporoso tocado que, como una inmensa concha, resguarda y magnifica el poder seductor de la dama, regiamente sentada en un "equipal" (versión moderna del *icpalli* o sillón nobiliar prehispánico). La posición descentrada, los recortes inducidos por el marco y, sobre todo, el tratamiento dinámico y expresivo de la materia pictórica, con empastes densos y pinceladas francas, contribuyen a darle a la imagen una mayor energía vital. El reencuentro con el folklore, y su resignificación, van de la mano siempre, en Herrán, con una concepción y una factura propias del modernismo[59].

Misterios dolorosos

Uno de los rasgos arquetípicos del fin de siglo es la sensibilidad crepuscular, arraigada en el pesimismo que embargó a los "estetas" frente al fenómeno irreversible de la declinación, el envejecimiento, la enfermedad y la muerte. La conciencia de la fugacidad de la vida humana quedó expresada en múltiples obras, ya mediante metáforas organicistas (el motivo de "las tres edades"), ya en imágenes de un "realismo" estremecedor.

El ciclo biológico dio origen al tema de "las tres edades", uno de los tópicos de la época, tratado por pintores tan variados como Puvis de Chavannes, Paul Gauguin y Gustav Klimt, y que hace hincapié en el contraste entre la perpetuidad de la especie y la fugacidad de la vida individual. En México tuvo una especial repercusión en la obra de Herrán. Uno de sus cuadros más intensos y emotivos tiene, como elemento iconográfico central, la referencia a aquel motivo: *La ofrenda* (1913). En uno de los antiguos canales del Valle de México, que comunicaban la ciudad capital con las grandes extensiones lacustres que en el pasado la circundaban, se desplaza un conjunto de "trajineras" o canoas cargadas con la flor de los muertos (o zempoasúchil): esas flores amarillas que se pone como ofrenda sobre los altares y las tumbas en los días dedicados a la conmemoración de los difuntos, al principiar noviembre. En la trajinera más próxima se ha acomodado una familia completa, como perfecta síntesis representativa de "las tres edades". Ninguna de las figuras, taciturnas y meditativas, hace un solo movimiento; y sin embargo la canoa parece deslizarse por su propio impulso sobre las aguas verdosas. El lienzo tiene la gravedad de un rito, como si se tratase de una enigmática y lúgubre ofrenda a la muerte, que la familia entera hiciese de sí misma. Nos hallamos pues, como en tantos cuadros "fin de siglo", en el umbral de los dominios de Thanatos: una metáfora del destino humano, al modo de un Böecklin mexicanizado.



Saturnino Herrán (ilustrador). Enrique González Martínez. *La muerte del cisne*. México, Ediciones Porrúa, 1915. Colección MLR.

Otro de los motivos ampliamente abordados por nuestros simbolistas fue el de la vejez y sus estragos: abundan las figuras de ancianos en dibujos y pinturas de las dos primeras décadas del siglo XX. Son particularmente expresivas tanto las primeras obras de Zárraga, muy teñidas de zuloaguismo (*Anciana de Segovia*, *El viejo del escapulario*), como las numerosas versiones que Herrán dibujó y pintó con este asunto (*Anciana con esfera de cristal*, *El último canto*; *Viejecita*, *El cofrade de San Miguel*). En la mayoría de ellas, la impresión de hastío, desencanto y derrota es apabullante. A veces, algunas cúpulas de iglesias se alzan al lado de los viejos, con un efecto todavía más devastador puesto que semejan aplastarlos, más que brindarles protección alguna (*Los ciegos*, 1914). La agonía está evocada, con toda su angustia y su dolor, en *El último canto* (1914).

Sobre la sensibilidad crepuscular gravitaba, pues, la tenaz, obsesiva presencia de la muerte, otro de los magnos temas del Simbolismo, que también en este rubro adoptó, resignificándolos, antiguos motivos iconográficos, como la danza macabra, los cuatro jinetes apocalípticos, la muerte amiga o consoladora y la muerte como emperatriz del mundo. Ruelas trató el tema con profusión e inventiva notables, haciendo de los esqueletos una de sus figuras predilectas y dotándolos de una gran movilidad expresiva (tal como, en la gráfica popular mexicana lo estaba haciendo, por entonces, José Guadalupe Posada. Y, en el panorama internacional, el belga James Ensor).

COLOFÓN

El desarrollo del Simbolismo en México, y el elevado logro artístico de algunas de sus expresiones, tanto las de temática "cosmopolita" como las de "afirmación nacionalista", corroboran una observación que hizo Gilles Genty, en ocasión de la gran exposición del Simbolismo organizada en 1995 en Montreal: "La generación simbolista acertó en resolver la paradoja de satisfacer objetivamente las ambiciones nacionalistas y de ser partícipe, al mismo tiempo y a cabalidad, en el intercambio y la diseminación de cultura e ideas a escala internacional"[60].

El diálogo emprendido a lo largo de este texto entre obras y artistas de ambos lados del océano, no tiene otro propósito que invitar a extender el conocimiento de ese vasto territorio que ocupó la "Internacional Simbolista". Aun cuando en su interior pueden distinguirse centros de irradiación y zonas receptoras, sin duda estuvo unificado por aspiraciones y tareas compartidas. Y si bien algunas de las regiones situadas en sus fronteras han quedado temporalmente en el olvido, desdeñadas y oscurecidas por el excluyente carácter metropolitano de la práctica historiográfica en el campo del arte, es de desearse que pronto sean reasumidas en un vasto panorama integrador, en donde sea posible deslindar y estimar analogías y divergencias.

NOTAS

[1] Sobre las colaboraciones de Ruelas ver Marisela Rodríguez Lobato, *Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*, México, Universidad Iberoamericana, 1998. Sobre la revista en sí, Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, México, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1967; y Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defosse, (coord..), *Revista Moderna de México, 1903-1911*, 2 tomos , México, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2002.

[2] La lista de obras expuestas, está recogida en Manuel Romero de Terreros, (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, IIE, UNAM, 1963, pp. 602-643.

[3] Sobre la profunda transformación que experimentó la educación académica en los albores del siglo XX, ver Fausto Ramírez, "Tradición y renovación en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912", en *Las academias de arte*, México, IIE, UNAM, 1985, pp. 207-259.

[4] Ver *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, catálogo de exposición, México, MUNAL, 1991, con ensayos de Álvaro Matute, Fausto Ramírez y Pilar García de Germenos.

[5] Véase *Lost Paradise: Symbolist Europe*, catálogo de exposición, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995, con ensayos de Jean Clair, Guy Cogeval, Gilles Genty et als., pp. 19, 28-29, 251-252 y passim. Y, *1900: Art at the Crossroads*, catálogo de exposición, Londres-Nueva York, Royal Academy of Arts-The Solomon R. Guggenheim Museum, 2000, con ensayos de Robert Rosenblum, et als., pp. 32-36 y passim.

[6] Ernest Renan,*¿Qué es una nación?*, trad. y estudio preliminar de Rodrigo Fernández-Carvajal, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983. Se trata de una conferencia pronunciada originalmente en 1882 en la Universidad de La Sorbona, en París, y recogida en *Discours et conférences*, Paris, Calman Levy, 1887.

[7] Carlos Díaz Dufoo, *Revista Azul*, tomo I, # 25 (México, 21 de octubre de 1894): 385-386.

[8] Manuel Gutérrez Nájera, "Carta de un suicida", *Revista Azul*, tomo III, # 21 (México, 22 de septiembre de 1895): 322. El texto está fechado, al calce, en septiembre de 1888.

[9] Por ejemplo, "Oremus" (*Revista moderna*, t. II, # 5 (Quito, mayo de 1899): 136-137; "Credo...!" (Ibid., II, 6 (junio de 1899): 184-187); "De un poema", (Ibid., II, 11 (noviembre de 1899): 327); "Poesía pronunciada... en la velada organizada en honor del eminente filósofo don Gabino Barreda, la noche del 19 de febrero de 1900" (Ibid, III, 7 (abril de 1900): 123-125; "Fragmentos", (Ibid., III, 17 (septiembre de 1900): 272.

[10] Mencionaré dos ejemplos representativos, entre otros muchos posibles: "El beato Calasanz", de Justo Sierra (publicado en *Revista Azul*, t. II, # 1 (4 de noviembre de 1894): 8-20; el poema aparece fechado en 1894) e "Implacable", de Amado Nervo en la *Revista Moderna*, t. IV, # 19 (octubre de 1901): 305-308. Sobre el contexto literario y filosófico de *Azul*, ver el "Estudio preliminar" de: Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez, *Índice de la Revista Azul (1894-1896)*, Centro de Estudios Literarios, UNAM, México, 1968; en especial, sobre el poema de Sierra, pp. 68-75.

[11] Un septeto de trovadores arribaba a un castillo sombrío, donde intentan compartir sus dones con los cortesanos, entonando el más excelso de sus cantos; mas al concluir contemplan atónitos cómo los castellanos, movidos sólo por sus groseros intereses materiales y ajenos al arte trovero, se han quedado dormidos. "Un bestial ronquido formidable, el gruñido de los puercos de Circé, era lo único que contestaba al canto alado y sublime de los trovadores...". Indignados, los poetas abandonan el castillo, para toparse con una nevasca desatada. En ese preciso momento, una bíblica y purificadora lluvia de fuego cae sobre los cortesanos y los reduce a cenizas, que el viento se encarga de esparcir, mientras que los trovadores permanecen transfigurados para siempre en "estatuas de nieve adamantina" (*Revista Moderna*, I, 1 (1º de julio de 1898): 2-3. Son innegables las semejanzas de fondo entre esta fábula de Tablada y "El rey burgués (Cuento alegre)", que Rubén Darío recogió en su libro *Azul...* (1888).

[12] Sobre el nombre de "faunalia" dado por los modernistas a estas "expansiones", ver Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, prólogo de Serge I. Zaïtzeff, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1996, pp. 151-154.

[13] Ver Julio Sesto, *La bohemia de la muerte*, México, El Libro Español, 1923. Y las referidas memorias de Rubén M. Campos, *El bar*.

[14] Las obras de Zárraga fueron agrupadas con las de Lezcano, Regoyos, Isidro Nonell y Solana en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid, y resultaron objeto de las reflexiones de nuestro artista. Además de a la exposición madrileña, se refiere a las obras que vio en la de La Libre Esthétique de Bruselas (Ensor, Degouves de Nuncques, "mi maestro Toorop", Mir, Rusiñol, entre otros). ("Algunas notas sobre pintura", *Savia Moderna*, # 4 [México, junio de 1906]: 222-228. Recogido por Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, t. 1, México, IIE, UNAM, 1999, pp. 222-226. Cito por esta edición, pp. 222-223). Sobre otros artistas "modernos" admirados por Zárraga en París (Carrière, Puvis de Chavannes, Bernard, Rodin...), ver ibid., p. 211.

[15] Ibíd., pp. 224-225.

[16] Ibíd., p. 226.

[17] Hay que advertir que Zárraga utiliza el término "impresionismo", y no "simbolismo", para referirse a las tendencias últimas. Con todo, la diferenciación tajante entre estas opciones que la historia del arte haría posteriormente no les resultaba tan clara a la sazón a los propios artistas involucrados en los movimientos de renovación. Una reflexión profunda de índole psicológica y filosófica acerca de las causas de tal confusión, y de las relaciones y analogías que pueden establecerse entre ambas vertientes estilísticas, la hace Jean Clair en el ensayo "The Self Beyond Recovery", en el catálogo *Lost Paradise*, pp. 126-127.

[18] Vale traer a cuento el aforismo de Walter Pater que acabó por convertirse en la consigna estética del fin de siglo: "Todo arte aspira constantemente a la condición de música". (Walter Pater, "La Escuela de Giorgione", en: *El renacimiento. Estudios de arte y poesía*, trad. Vicente P. Quintero, Buenos Aires, Hachette, p. 141).

[19] Remito al lector a la recopilación de la crítica antes citada de Xavier Moyssén, y al estudio introductorio respectivo de Julieta Ortiz Gaitán, que considero de consulta obligada para este tema.

[20] José Pierre, *L'univers symboliste. Fin de siécle et décadence*, París, Somogy, 1991, pp. 342-350.

[21] Jesús Luján era un rico "hacendado" (estanciero), dueño de grandes extensiones territoriales en el norte del país, quien luego de incrementar su fortuna al participar en pingües negocios algodoneros, se instaló en la capital y, a través de su amistad con el también hacendado norteño *Chucho* Valenzuela, trabó una estrecha relación con el grupo de colaboradores de la revista dirigida por éste. Fungió de mecenas munificente, tanto de la propia publicación, como de sus nuevos amigos, a quienes colmó de dádivas, pagándoles viajes y caprichos. Al poeta Tablada, por ejemplo, le patrocinó el tan soñado viaje a Japón; y a Ruelas, después de haberlo acompañado durante su breve agonía (cuando el desventurado pintor estaba perfeccionando sus técnicas como aguafortista en París), le costeó su monumento funerario en el cementerio de Montparnasse (Sobre Luján y Valenzuela, y el origen de sus fortunas, véase Javier Garcíadiego, "La modernización de la política", en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, *Revista Moderna*, t. 2, p. 40; también las memorias de Rubén M. Campos y de *Chucho* Valenzuela en: *El bar*, pp. 73 y 150; y Jesús E. Valenzuela, *Mis recuerdos. Manojo de rimas*, Prólogo, edición y notas Vicente Quirarte, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 123, 124, 128 y 129.

[22] "Exégesis de un capricho al óleo, de Julio Ruelas", *Revista Moderna*, II, # 15 (México, noviembre de 1904): 127-129.

[23] Jean Clair, "Lost Paradise", p. 20.

[24] Ibíd., pp. 17-18. Por supuesto, ya el Romanticismo había convertido en un tópico la afinidad fundamental entre el hombre y la naturaleza, haciendo del paisaje uno de sus principales géneros expresivos, como proyección de la subjetividad del artista (véase, entre otros estudios ya "clásicos", Hugh Honour, *Romanticism*, New York, Harper & Row,1979; y Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, New York, Harper & Row, 1975). Para una discusión reciente sobre las diferencias entre la así llamada "falacia romántica" y la posición simbolista, ver Jean Clair, "The Self Beyond Recovery", p. 125.

[25] Jean Clair, "Lost Paradise", pp. 20-21.

[26] Ricardo Gómez Robledo, "La exposición de *Savia Moderna*", *Savia Moderna*, # 3 (México, mayo de 1906); recogida en: Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México*, t. 1, p. 219.

[27] Ibid., p. 219.

[28] Ricardo Gómez Robledo, "La pintura de paisaje. La exposición de estudios de Jorge Enciso", *Arte y Letras*, (México, junio de 1907), en: ibid., t. 1, p. 292.

[29] Ibíd., p. 292; ver también, del mismo Ricardo Gómez Robledo, "La exposición de San Carlos. Las obras de los pensionados. Consideraciones sobre la crítica", *El Diario*, México, 16 de diciembre de 1906, recogida en: ibid., p. 261. Se trasluce con nitidez, en estas reflexiones del crítico mexicano, la influencia del ideario estético europeo sobre el Simbolismo en la pintura, tal como lo habían expuesto escritores como Albert Aurier y otros. De allí proviene la exhortación a buscar la médula espiritual y misteriosa de las cosas; el concepto del artista-vidente, que da voz y presencia definida a la incoherente vaguedad de la naturaleza ciega, el artista como espiritualizador de la materia; la teoría del arte como una transcripción visual de los sentimientos y estados de ánimo provocados por la contemplación del mundo natural; la postulación de la síntesis ejecutiva como medio para lograr este destilamiento y transposición; la visión del arte como decoración, "en el más puro sentido de la palabra": "ornato de una superficie plana" (p. 264) mediante la línea, el color, el claroscuro y los ritmos compositivos; y el uso de una terminología metafórico-musical (la pintura como "una sinfonía que tiene los colores por lenguaje"; p. 220).

[30] *Homenaje Nacional. José María Velasco (1840-1912)*, 2 tomos, catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte, CNCA/INBA/MUNAL-IIE/UNAM, 1994, con textos de María Elena Altamirano, Xavier Moyssén y Fausto Ramírez.

[31] Véase Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979; pero también, para la faceta negativa y denigrante de esta idea, Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

[32] Jean Clair, "Lost Paradise", pp. 421-437.

[33] El título asignado por el artista está justificado doblemente, no sólo por lo que atañe al asunto, sino porque es la imagen con que abría un álbum de dibujos que publicó en París, con un prólogo de Henri de Régnier (*Vingt dessins*, 1910).

[34] Lily Litvac, "El jardín en la pintura española de 1870 a 1936", en el catálogo de exposición, *Jardines de España (1870-1936)* (con textos complementarios de Josep de C. Laplana, Francesc Fontbona, et al.), Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid, pp. 13-49.

[35] También Lily Litvak ha hecho un estudio en profundidad de la actitud de los intelectuales frente a la dicotomía campo-ciudad: *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

[36] El título presente es atribuido; acaso se trata del cuadro expuesto en 1908 en la Escuela Nacional de Bellas Artes bajo el nombre de *Brumas del Sena* ("La exposición de los alumnos pensionados", *El Mundo Ilustrado*, (México, 5 de junio de 1908,): p. 8; en: Xavier Moyssén, *La crítica de arte en* México, t. I, p. 363).

[37] Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María Rivera (1907-1910)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Estudio Diego Rivera-Editorial Secuencia, 1991, pp. 96-97.

[38] Jean Clair, "The Self Beyond Recovery", p. 126.

[39] El calificativo es de Saúl Yurkevich, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1999. Para una reflexión profunda sobre las consecuencias que esto tuvo en la concepción moderna del sentido y las prácticas del arte, véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1988.

[40] Eduardo Shuré, *Los grandes iniciados. Bosquejo de la historia secreta de las religiones*, traducción de Julio Garrido Ramos, México, Libromex, 1975, p. 22.

[41] En rigor, el crucificado que aparece en la imagen de *Implacable* no es Cristo sino el hombre atenaceado por la duda, representada bajo la figura de una seductora y asesina mujer-escorpión, mientras que, entre los torbellinos de trazos que sirven de fondo a la escena, se ve "el cadáver de Dios" precipitado "en las esferas", con arreglo a los versos de Nervo (*Revista Moderna*, t. IV, # 19 [México, octubre de 1901]: 305-308).

[42] Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas*, México, UNAM, pp. 14 y ss.; y Héctor Valdés, "Estudio introductorio" al ya citado *Índice de la Revista moderna.*, pp. 10-12 (aunque, siguiendo a Tablada, da equivocadamente el año 1898 como fecha del hecho).

[43] Véase Elisa García Barragán, "Los itinerarios de Ángel Zárraga", en: *Zárraga*, México, BITAL, 1997, pp. 71-72. Allí recoge el señalamiento del parecido de Sebastián con el pintor, y de la mujer orante con su propia madre, lo que le da al cuadro una fuerte inflexión edípica, comentada por Teresa del Conde.

[44] Lily Litvak trata con perspicacia las diferentes formas que adoptó el renacimiento místico a finales del siglo XIX, en su ya citado *Erotismo fin de siglo*.

[45] Guy Cogeval, "The Waning of Culture", en: *Lost Paradise*, pp. 27-28.

[46] Rubén M. Campos, *El bar*.

[47] Hans Hinterhaüser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

[48] Guy Cogeval, "The Waning of Culture", p. 27.

[49] Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María Rivera*, p. 104.

[50] Walter Pater, "La Escuela de Giorgione", pp. 128-131.

[51] Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María Rivera*.

[52] Walter Pater,"La Escuela de Giorgione", pp. 130-131.

[53] La literatura acerca del tema finisecular de la "feminidad peligrosa" es vasta. Mencionaré sólo el clásico estudio de Mario Praz, *The Romantic Agony*, Oxford, Oxford University Press, 1970; y los ya citados trabajos de Litvak (*Erotismo fin de siglo*) y de Djikstra.

[54] Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, p. 125. Ella misma precisa que "algolagnia" fue un término acuñado por Havelock Ellis para designar el placer asociado con el dolor, sea propinado o padecido. Por otra parte, Teresa del Conde ha asociado a *La domadora* con el mito de Circe (Teresa del Conde, *Julio Ruelas*, México, UNAM, 1976, p. 42).

[55] *Revista Moderna de México*, t. V (México, julio de 1906): 271-273.

[56] Erika Bornay, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.

[57] *Revista moderna. Arte y ciencia*, México, t. VI, junio de 1903, p. 163.

[58] Bram Djikstra, en su obra antes referida, ha desarrollado ampliamente los orígenes y las repercusiones de esta polarización genérica, en el marco ideológico de la cultura "fin de siglo".

[59] Quiero hacer hincapié en las coincidencias que pueden argüirse entre estas manifestaciones abiertamente "regionalizadas" del simbolismo mexicano, y otras análogas en el ámbito europeo, donde también se dio un reencuentro con las tradiciones folklóricas y el gusto "primitivista" de las comunidades agrarias preindustriales (una característica señalada por Guy Cogeval, "The Waning of Culture", p. 29). En todo caso, tales préstamos visuales e iconográficos se injertan en el exquisito eclecticismo multirreferencial propio del estilo.

[60] Gilles Genty, "The Homeland Regained", en: *Lost Paradise*, p. 252.

BIBLIOGRAFÍA

1900: Art at the Crossroads, catálogo de exposición, Londres-Nueva York, Royal Academy of Arts/The Solomon R. Guggenheim Museum, 2000.

1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos, catálogo de exposición, México, MUNAL, 1991.

Bornay, Eika, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.

Campos, Rubén M., *El bar. La vida literaria de México en 1900*, prólogo de Serge I. Zaïtzeff, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1996.

Clark de Lara, Belem y Fernando Curiel Defosse, (coord.), *Revista Moderna de México, 1903-1911*, 2 tomos, México, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2002.

Conde, Teresa del, *Julio Ruelas*, México, UNAM, 1976.

Díaz Alejo, Ana Elena y Ernesto Prado Velázquez, *Índice de la Revista Azul (1894-1896)*, México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1968.

Djikstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

Favela, Ramón, *El joven e inquieto Diego María Rivera (1907-1910)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Estudio Diego Rivera-Editorial Secuencia, 1991.

García Barragán, Elisa, "Los itinerarios de Ángel Zárraga", en: *Zárraga*, México, BITAL, 1997.

Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

Homenaje Nacional. José María Velasco (1840-1912), 2 tomos, catálogo de exposición, México, Museo Nacional de Arte, CNCA/INBA/MUNAL-IIE/UNAM, México, 1994.

Honour, Hugh, *Romanticism*, New York, Harper & Row, 1979.

Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

---------, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

---------, "El jardín en la pintura española de 1870 a 1936", en: *Jardines de España (1870-1936)*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1999, pp. 13-49.

Lost paradise: Symbolist Europe, catálogo de exposición, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1995.

Moyssén, Xavier, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, 2 tomos, México, IIE, UNAM, 1999.

Pierre, José, *L'univers symboliste. Fin de siécle et décadence*. París, Somogy, 1991.

Praz, Mario, *The Romantic Agony*, Oxford, Oxford University Press, 1970.

Ramírez, Fausto, "Tradición y renovación en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912", en: *Las academias de arte*, México, IIE, UNAM, 1985, pp. 207-259.

Renan, Ernest, *¿Qué es una nación?*, traducción y estudio preliminar de Rodrigo Fernández-Carvajal, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983.

Rodríguez Lobato, Marisela, *Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña Melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

Romero de Terreros, Manuel, (ed.), *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, IIE, UNAM, 1963, pp. 602-643.

Rosenblum, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, New York, Harper & Row, 1975.

Sesto, Julio, *La bohemia de la muerte*, México, El Libro Español, 1923.

Shuré, Eduardo, *Los grandes iniciados. Bosquejo de la historia secreta de las religiones*, traducción de Julio Garrido Ramos, México, Libromex, 1975.

Siqueiros, David Alfaro, *Dibujos lineales en estilo art nouveau*, México, Editorial Libros de México/Editorial Domés, 1984.

Valdés, Héctor, *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*, México, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1967.

Valenzuela, Jesús E., *Mis recuerdos. Manojo de rimas*, prólogo, edición y notas de Vicente Quirarte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001.

Yurkevich, Saúl, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1999.

VVAA, *Siqueiros. Primeras obras: Neoimpresionismo y art nouveau*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.